

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Anna Melicharová

Viditelné a neviditelné v díle Josého Ángela Valenteho

The visible and the invisible in the work of José Ángel Valente

Praha, 2019

Vedoucí práce: doc. Juan Antonio Sánchez Fernández, Ph.D.

Poděkování

Děkuji vedoucímu doc. Juanu Sánchezovi za rady, připomínky a podporu, jimiž se na této práci s velkou trpělivostí podílel.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 29. 7. 2019

Anna Melicharová

Abstrakt

Práce se věnuje tématu viditelného a neviditelného v básnickém i esejistickém díle španělského spisovatele druhé poloviny 20. století Josého Ángela Valenteho. Zasazuje autora do historického a literárního kontextu a představuje vývoj jeho díla. Dále se zaměřuje na tři ze zdrojů Valenteho inspirace a nastiňuje pojetí řeči a uměleckého díla u Heideggera, přístup k prostoru sochaře Eduarda Chillidy a práci s hmotou malíře Antoniho Tàpiese. Viditelné a neviditelné je u Valenteho nepřímo sledováno v podobě více či méně konkrétního zobrazování a vztahu ke skutečnosti, ve vizuálních charakteristikách, jako je světlo a stín, barvy a tvary, v problematice pohledu. Neviditelnost, viditelnost a transparence se přímo projevují ve Valenteho pojetí hmoty a formy a zjevování slova a také figurují jako motivy jeho textů.

Klíčová slova

José Ángel Valente, Material memoria, Heidegger, Tàpies, Chillida, španělská poezie 20. století, viditelné, neviditelné, abstrakce, transparence

Abstract

This thesis follows a topic of visible and invisible in the poetry and the essays of the Spanish writer active in the second half of the 20th century, José Ángel Valente. It situates the author in his historical and literary context and presents the evolution of his work. After that, it focuses on three of Valente's sources of inspiration and it outlines the conception of speech and artwork in Heidegger, the approach to space of sculptor Eduardo Chillida and the work with matter of painter Antoni Tàpies. The visible and the invisible are indirectly observed in Valente by means of more or less concrete representation and relationship to the reality, in visual characteristics, such as light and darkness, colours and shapes, and in the problematics of the sight. The visibility, the invisibility and the transparency directly manifest themselves in Valente's conception of matter and form and the word's manifestation and they also appear as motifs in his texts.

Keywords

José Ángel Valente, Material memoria, Heidegger, Tàpies, Chillida, Spanish poetry of the 20th century, visible, invisible, abstraction, transparency

Obsah

Úvod	7
1. José Ángel Valente: kontext, osobnost, dílo	8
1.1 Širší dějinný a kulturní kontext	8
1.1.1 Nástup, trvání a konec frankismu	8
1.1.2 Španělská poezie 50.–90. let 20. století.....	11
1.2 José Ángel Valente.....	13
1.2.1 Životopisné údaje	13
1.2.3 Průřez dílem.....	14
2. Tři pohledy na viditelné a neviditelné.....	18
2.1 Martin Heidegger	18
2.1.1 Řeč jako prostor zjevení	20
2.1.2 Látka uměleckého díla.....	22
2.2 Eduardo Chillida	23
2.2.1 Viditelný prostor.....	24
2.3 Antoni Tàpies	27
2.3.2 Kontemplace živoucí materie	28
3. Viditelné a neviditelné v díle Josého Ángela Valenteho.....	31
3.1 Zobrazení	31
3.1.1 Jazyk a označování v esejích	31
3.1.2 Cesta od konkrétního k abstraktnímu	33
3.2 Vizuální charakteristiky	41
3.2.1 Světlo, stín	41
3.2.2 Barvy	46
3.2.3 Tvary.....	50
3.3 Pohled	53
3.4 Viditelné a neviditelné.....	58
3.4.1 Tělesnost, látka, forma.....	58
3.4.2 Zjevování slova	63
3.4.3 Viditelnost, neviditelnost a transporence jako motivy v tvorbě	66
Závěr	70
Bibliografie	72

Úvod

José Ángel Valente sice na značnou část života opustil rodnou zemi a nezařadil se jednoznačně do žádné z literárních skupin či generací, jež udávaly směr domácího literárního dění, přesto se stal jedním z významných autorů Španělska druhé poloviny dvacátého století. Toto místo si zajistil jak tvorbou básnickou, která během několika desetiletí svého vývoje dosáhla značné různorodosti, tak prací esejistickou, v níž se věnoval zejména mystice a poezii. V českém prostředí je Valente takřka neznámý, a to i po vydání výboru *V kořenech světla ryby* v překladu Petra Zavadila. Může za to zřejmě fakt, že Valente působí spíše jako spisovatel intelektuálního typu a za jeho dílem stojí úctyhodný kulturní rozhled a hluboká teoretická reflexe tvorby. Právě proto se však jeví jako autor hodný zkoumání.

Tato diplomová práce má za cíl sledovat protiklad viditelného a neviditelného na reprezentativní části Valenteho díla. Těžištěm pozorovaného materiálu bude autorova poezie, vzhledem k její provázanosti s estetickým myšlením zachyceným v esejích však bude přihlédnuto také k nim.

Autor bude nejprve stručně zařazen do historického a literárního kontextu, poté bude představen vývoj jeho díla. Pro ukotvení zkoumaného tématu v oblasti teorie a praxe zahrnuje práce krátké exkurzy do díla Martina Heideggera, který byl zásadní postavou dobového myšlení a prokazatelně poznamenal i Valenteho, a dvou umělců, s nimiž se Valente vzájemně ovlivňoval – malíře Antoniho Tàpiese a sochaře Eduarda Chillidy.

V ústřední části se práce věnuje opozici viditelného a neviditelného v různých oblastech. Zkoumá problematiku zobrazování a vývoj Valenteho poezie od konkrétnosti k abstrakci, rozebírá jednotlivé vizuální charakteristiky – světlo a stín, barvy, tvary – a věnuje se možnostem vidění a omezením, jež mu Valente přisuzuje. Závěrem práce ukazuje, jak Valente na základě svého pohledu na formu a hmotu přistupuje k viditelnosti slova, a nastiňuje užití viditelnosti, neviditelnosti a transparence jakožto motivů přímo v básnické a esejistické tvorbě.

Práce se v zájmu konkrétnosti často uchyluje ke komentářům básní, jejichž interpretace je těžko ověřitelná, snaží se však držet co nejvěrněji textu a zaměřovat se na prvky se vztahem k tématu či jednotlivým podtématům.

1. José Ángel Valente: kontext, osobnost, dílo

Přestože podle Andrewa Debickiho se jedná o jednoho z nejvýznamnějších španělských spisovatelů své doby,¹ nelze popřít, že ani po vydání českého překladu² není autor v našem prostředí příliš znám. Proto dodáme stručnou bibliografickou poznámku a přehled díla a pro lepší pochopení obojího nejprve uvedeme historický a literární kontext. Valente sice svou zemi opustil, ale opět se do ní vrátil a drtivou většinu svých esejů a básní napsal v kastilštině, proto zmiňujeme i období, kdy ve Španělsku fyzicky nepobýval. V literatuře je pak o něco větší pozornost věnována tvůrčímu období, kdy Valente nejvíce souzněl s literárním okolím, tedy době kolem poloviny století. Celkově se ovšem dá říci, že si od jednotlivých škol a uskupení udržel odstup³ a na domácí scéně i jako autor v exilu tvořil samotářsky.

1.1 Širší dějinný a kulturní kontext

1.1.1 Nástup, trvání a konec frankismu

José Ángel Valente se narodil roku 1929, ve chvíli, kdy diktatura Prima de Rivery pod tíhou světové hospodářské krize i dalších problémů směřovala ke svému konci, definitivně zpečetěnému v lednu 1930. Valenteho rané dětství mělo za pozadí celou řadu dalších politických zvratů. Alfons XIII. se prostřednictvím generála Berenguera pokusil zachovat monarchii, proti této snaze ovšem stáli nejen socialisté, republikáni a katalánští regionalisté, ale také část armády, intelektuálové a dělníci. V dubnu 1931 byla konečně vyhlášena Druhá republika a král se odebral do exilu.⁴

Prozatímní vláda, usilující o znovunastolení míru ve společnosti, musela čelit vlnám extremismu a násilí. Ve volbách pak vyhráli republikáni a socialisté a prezidentského úřadu se ujal republikán Manuel Azaña. Ten snížil počty v armádě, čímž si znepřátelil její bývalé zástupce.⁵ Snížení popularity vlády vyvolaly také nekontrolované výbuchy antiklerikalismu

¹ DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos, 1997, s. 156.

² VALENTE, José Ángel. *V kořenech světa ryby*. Praha: Fra, 2004. Přel. Petr Zavadil.

³ RODRÍGUEZ FER, Claudio. Aproximación biobibliográfica a José Ángel Valente. In: *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, s. 89.

⁴ ROLDÁN, José Manuel. *Historia de España*. Sexta edición. Madrid: Edelsa, 1997, s. 118–119.

⁵ Tamtéž, s. 122.

i odluka státu a církve. Společnost byla silně polarizovaná a chyběla jí silná střední třída. Pokusy o zklidnění situace se nové koalici radikálů a pravice nezdařily a v říjnu roku 1934 byla vyhlášena Socialistická republika. Ta byla potlačena armádou a nové volby se odehrávaly uprostřed rozpolcené společnosti. Vítězná Lidová fronta se marně pokoušela modernizovat Španělsko; vypalování kostelů, vzájemné popravky napříč politickými tábory, činnost anarchistů, leninistů i dalších jejich demokratické snahy znemožnila.⁶

Na 18. července 1936 připravili vysocí vojenští činitelé povstání a také ho uskutečnili. Vláda poskytla zbraně levicovým organizacím, a tak začala občanská válka, do níž se již zapojilo i zahraničí – na straně republiky Sovětský svaz a dobrovolníci (včetně mnoha intelektuálů a spisovatelů) sdružení do Mezinárodních brigád, na druhé straně Německo a Itálie. Povstalcům velel generál Franco y Bahamonde, který je také v dubnu 1939 dovedl k vítězství.⁷

Franco nastolil diktaturu vůdcovského typu, jež se za desetiletí svého trvání, až do Francovy smrti roku 1975, proměňovala v režim autoritativní. V počátcích mu byli oporou falangisté, monarchisté a tradicionalisté a také odkaz na národní imperiální minulost a katolicismus.⁸ Postupně se ovšem režim snažil vytvořit navenek příznivější obraz (zejména po Hitlerově porážce). Během druhé světové války se Španělsko prohlásilo za neutrální stát, ale podporovalo státy Osy a po válce se od něj vítězné mocnosti distancovaly. Spolu s poklesem vlivu Sovětského svazu v padesátých letech vzrůstalo zapojení Španělska do mezinárodní politiky. V roce 1955 vstoupilo do OSN a sblížení s USA mu pomohlo zahájit po ekonomickém propadu nový růst. Zároveň se opět začala organizovat politická opozice, umlčená v poválečných letech.⁹ V padesátých letech se původně spíše agrárně zaměřené obyvatelstvo ve velkém stěhuje do měst, případně (z pracovních důvodů) do zahraničí. Ve velkém přicházejí turisté a konečně se ustavuje střední třída, která před občanskou válkou tolik chyběla.¹⁰

V šedesátých letech se vůdčích pozic ujali technokraté, zemědělství a průmysl se zdárně rozvíjely. Zároveň však docházelo k více konfliktům mezi jednotlivými složkami společnosti a zintenzivnila se činnost oficiálních i tajných odborových organizací. Vláda novou ústavou z roku 1966 zahájila opatrná liberalizační opatření a v roce 1969 byl Juan

⁶ FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898–2015*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017, s. 24–25.

⁷ Tamtéž.

⁸ Tamtéž.

⁹ ROLDÁN, José Manuel. *Historia de España*, s. 132–135.

¹⁰ FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898–2015*, s. 72.

Carlos I., vnuk Alfonsa XIII., uznán za Francova nástupce a příštího španělského krále. Od roku 1970 se nicméně zostřily konflikty ve společnosti a začala se hlásit silnější politická opozice, mimo jiné vlivem hospodářské krize; projevy katalánského a baskického nacionalismu se rozrostly až do podoby teroristických útoků.¹¹

Pokud jde o kulturní ovzduší v prvních desetiletích režimu (kdy Valente dospíval a učinil rozhodnutí opustit zemi), je zřejmé, že se netěšilo přílišné svobodě. Mnoho předních intelektuálů a umělců emigrovalo a vyslovilo sounáležitost s republikou (Joan Miró, Jorge Guillén, Américo Castro), někteří z nich měli zvláštní význam přímo pro Valenteho (María Zambrano, Luis Cernuda).¹² Franco jednak postihoval tvrdou cenzurou tisk, knihy, rozhlas, film a divadlo, jednak prosazoval své představy o originální domácí kultuře – stát vedl vlastní média, např. deníků vlastnil rovnou kolem čtyřiceti. V umění chtěl frankismus navázat na slávu Zlatého věku a zavrhoval veškeré prvky avantgardy.¹³ Vznikaly sice liberálnější instituce (časopis *Ínsula* nebo Ortegou inspirovaný Institut humanitních studií), ale bylo jim upřeno právo vyučovat a jejich dědictví se nepředávalo dál.¹⁴ Liberalismus paradoxně svým způsobem přežíval i v oficiálním časopise *Escorial*, který měl sloužit propagandě, ale kladl důraz na kvalitu obsahu a inspiroval se i v protichůdných tradicích.¹⁵ Stejně jako poezie, o níž pojednáme později, se i próza vrátila k tradičním formám po vzoru Galdóse a Baroji. Román takřka ovládl „Celův“ tremendismus. Divadlo v sobě mísilo humor s jemnou kritikou, nenápadné novoty do něj přivedl Mihura.¹⁶

Vzápětí po smrti generála Franca (1975) byl Juan Carlos de Borbón prohlášen králem a vláda pod vedením Adolfa Suáreze roku 1976 zahájila proces demokratizace.¹⁷ O dva roky později byla konečně schválena ústava přijatelná pro valnou většinu občanů; Španělsko se stalo konstituční monarchií, kde má post panovníka spíše symbolickou roli, autonomním oblastem byly přiznány velmi široké kompetence a vedle španělštiny se v určitých oblastech staly úředními jazyky katalánština, baskičtina nebo galicijština.¹⁸ Roku 1982 se Španělsko stalo členem NATO a o čtyři roky později vstoupilo do Evropského společenství (dnešní

¹¹ ROLDÁN, José Manuel. *Historia de España*, s. 135–136.

¹² FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *Un siglo de España: La cultura*. Madrid: Marcial Pons, 1999, s. 99.

¹³ Tamtéž, s. 101.

¹⁴ TUSELL, Javier. *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*. Barcelona: Crítica, c2005, s. 103.

¹⁵ Tamtéž, s. 105.

¹⁶ Tamtéž, s. 107.

¹⁷ ROLDÁN, José Manuel. *Historia de España*, s. 136.

¹⁸ CHALUPA, Jiří. *Španělsko*. 2., aktualiz. vyd. Praha: Libri, 2010, s. 174.

EU).¹⁹ Umění a kultura se začalo dařit mnohem lépe díky zrušení cenzury a bohatým investicím a země se konečně naplno otevřela zahraničním vlivům.²⁰

1.1.2 Španělská poezie 50.–90. let 20. století

Oproti básníkům dvou předchozích desetiletí, jejichž seskupení do takzvaných generací bylo dosti problematické, je generace „uprostřed století“ (*generación del medio siglo*, generace padesátých let) mnohem jednotnější.²¹ Dá se dokonce říci, že tento okruh básníků se už od počátku ustavuje vědomě jako generace, drží se v tomto směru Ortegovy teorie a svým uspořádáním následuje generaci 27.²² Kromě toho na autory působí změny ve společnosti i fakt, že se sice občanské války aktivně neúčastnili, ale uchovali si na ni vzpomínky z dětství.²³ Významnou roli v rozšíření jejich obzorů hraje četba světových autorů (italských neorealistů, francouzských existencionalistů, Američanů jako Hemingway či Faulkner) a propojení se světem prostřednictvím nových nakladatelství, zejména barcelonského *Seix Barral*.²⁴ Dalšími důležitými činiteli v utváření nové literární scény byly časopisy (*Ciervo*, *Destino*, *Índice*),²⁵ literární ceny (*Adonais* a *Boscán*)²⁶ a konkrétněji také básnické antologie. Ty v podstatě ustavily poměrně stabilní skupinu asi deseti jmen, jež se v půlce sedmdesátých let objevila ve sbírkách *Básnická skupina 50. let* (*El grupo poético de los años 50*, sestavil Juan García Hortelano) a *Vyděděný ročník: poetika 50. let* (*Una promoción desheredada: la poética del 50*, Antonio Hernández).²⁷

Vzhledem k panujícímu autoritativnímu režimu se tehdy vznikající španělská literatura téměř v celé své šíři držela mravní či přímo politické angažovanosti. Mladá inteligence se začala zajímat o marxismus spojený s freudismem a poezie se místo symbolismu přikláněla k realismu. Jaime Gil de Biedma či José Agustín Goytisolo se vymezili vůči Garcilasem inspirované poezii čtyřicátých let svou všedně laděnou,

¹⁹ FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898–2015*, s. 27.

²⁰ CHALUPA, Jiří. *Španělsko*, s. 184.

²¹ Tamtéž, s. 71.

²² SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea: 1939–1975*. Barcelona: Editorial Crítica, 1999, s. 92.

²³ FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898–2015*, s. 71.

²⁴ Tamtéž, s. 72.

²⁵ SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea: 1939–1975*, s. 91.

²⁶ Tamtéž, s. 92.

²⁷ Tamtéž, s. 90.

hovorovou tvorbou. Přímo agitační postoj zaujal Blas de Otero ve sbírce *Žádám o mír a slovo* (*Pido la paz y la palabra*, 1955). Mravní závazek v umírněnější podobě, bez hovorovosti a agitace, se ve své poezii snažili naplňovat Claudio Rodríguez nebo Francisco Brines.²⁸ Mnoho členů této generace sympatizovalo s marxismem či s nelegální komunistickou stranou a podílelo se přímo na činnosti opozice, vícero z nich bylo za svou činnost uvězněno.²⁹

Poezie tohoto období však nebyla zdaleka homogenní – charakterizuje ji napětí mezi těmito dvojicemi pojmů: kritická poezie / poezie prožitku, komunikace/poznání, modernita/postmodernita.³⁰ Z kosmického a společenského vidění světa se postupně přechází k osobním prožitkům a malým událostem, jež ovšem slouží jako výchozí bod pro nové pojednání širších témat, jako je lidský život čelící času, hledání iluzí či láska. Novinkou je uvědomění si samotného procesu tvorby jakožto prozkoumávání skutečnosti.³¹

V šedesátých letech opadaly angažované tendence v literatuře, a to ze strany oficiální ideologie i opozice.³² Nejbystřejší členové vládnoucí garnitury si brzy všimli nezvratných změn v kulturním ovzduší a sami zahájili pozvolný proces liberalizace.³³ Nejvýraznějším projevem poezie šedesátých a sedmdesátých let je antologie sestavená roku 1970 J. M. Castelletem, *Devět nejnovějších španělských básníků* (*Nueve novísimos poetas españoles* – podle ní se také básníci tohoto okruhu označují jako *novísimos*). Ukazuje se v ní odklon od předchozích humanistických tradic směrem k mezinárodním vlivům a k působení masových médií, inspirace reklamou, kinematografií, hudbou či sportem. Místo sociální reality se zde čerpá z kultury či subkultury a v básni se často hravě, bez zátěže starostí o osud společnosti, vytváří nová realita. Na jejím vzniku se pak svým způsobem podílí i čtenář, jehož komplexní podoba této poezie (množství odkazů, nejednoznačnost, podoba koláže) zve k soustředěnému, tvůrčímu čtení. Mezi autory tohoto směru patří například Pere Gimferrer, Guillermo Carnero či Leopoldo María Panero.³⁴

Ke konci sedmdesátých let a pak v letech osmdesátých a devadesátých vystřídala důraz na styl a vyhledávání originality emotivně laděná poezie (např. již dříve písničkářka Clara

²⁸ FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898–2015*, s. 72–74.

²⁹ FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *Un siglo de España: La cultura*. s.128.

³⁰ SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea: 1939–1975*, s. 90.

³¹ DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos, 1997, s. 154.

³² FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898–2015*, s. 72–74.

³³ FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *Un siglo de España: La cultura*. s.132.

³⁴ FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898–2015*, s. 76–77.

Janés) či tvorba souznící s klasickou tradicí (Andrés Trapiello). Osmdesátá léta přinesla značnou rozrůzněnost (srov. nový romantismus Alejandra Duqueho Amusca, ironické tóny Jaivera Salvaga, erotičnost u Any Rosetti, neopurismus a konceptualismus Andrése Sáncheze Robayny), již bychom v souhrnu těžko charakterizovali.³⁵ Jako výraznější skupinu můžeme vymezit tzv. „jinou sentimentálnost“ – „la otra sentimentalidad“ neboli poezii prožitku, „la poesía de la experiencia“, již zastupují Luis García Montero či Felipe Benítez Reyes. Ti se po avantgardních výstřelcích *novísimos* rozhodli, že je třeba poezii opět přiblížit běžnému čtenáři, učinit ji nositelem obecně srozumitelných zkušeností.³⁶ Právě proti tomuto směru se ovšem Valente ostře vymezoval a kritizoval jeho zástupce jako zastávce oficiálních institucí.³⁷

1.2 José Ángel Valente

1.2.1 Životopisné údaje

José Ángel Valente se narodil 25. 4. 1929 v Orense, v Galicii prožil i své dětství a na univerzitě v Santiagu de Compostela zahájil studium práv. Ve čtyřicátých letech vydal básně v galicijštině a přidal se k hnutí usilujícímu o zachování galicijské kultury. Toto jazykové zaměření se objevilo i později a na rodnou oblast nezapomněl ani ve španělsky psaném díle. V roce 1947 se přestěhoval do Madridu, kde studoval románskou filologii a aktivně se podílel na činnosti poválečných kulturních kruhů.³⁸

Od roku 1955 pokračoval ve studiu na oxfordské univerzitě a také tam vyučoval.³⁹ O tři roky později se stal úředníkem OSN v Ženevě. Fyzická vzdálenost jej samozřejmě do jisté míry vyčlenila z dění na domácí literární scéně a naopak mu umožnila ještě hlubší zapojení do evropské kultury. Nicméně nikdy se nepřestal zajímat o sociální a politickou

³⁵ Tamtéž, 82–83.

³⁶ MAYHEW, Jonathan. The Avant-Garde and Its Discontents: Aesthetic Conservatism in Recent Spanish Poetry. *Hispanic Review*. University of Pennsylvania Press, 1999, 67(3), s. 347.

³⁷ MAYHEW, Jonathan. Valente's "Lectura de Paul Celan": Translation and the Heideggerian Tradition in Spain. *Diacritics*. The Johns Hopkins University Press, 2004, 34(3/4), s. 73.

³⁸ RODRÍGUEZ FER, Claudio. Aproximación biobibliográfica a José Ángel Valente, s. 87–88.

³⁹ *Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska*. Praha: Libri, s. 598.

situaci rodné země, o čemž svědčí třeba jeho pomoc galicijským i dalším uprchlíkům před Francovým režimem.⁴⁰

Po několikaletém pobytu ve Francii a práci pro UNESCO se v 80. letech vrátil do Španělska, usadil se v Almerii a vyučoval jako hostující lektor na zahraničních univerzitách. V závěru života cestoval mezi Španělskem a Švýcarskem a obdržel několik ocenění (např. Premio Príncipe de Asturias de las Letras nebo Premio Nacional de Poesía).⁴¹ Ze životních tragédií se v jeho tvorbě zvlášť silně projevuje rozvod s první manželkou a předčasná smrt syna. Valente zemřel v Ženevě roku 2000.⁴²

1.2.3 Průřez dílem

Prvními dvěma sbírkami se Valente řadí mezi básníky svědecké orientace – jde o tituly *Na způsob naděje*⁴³ (*A modo de esperanza*, 1955) a *Básně pro Lazara* (*Poemas a Lázaro*, 1960).⁴⁴ V první tvůrčí etapě zdánlivě civilním jazykem mluví o každodenních událostech, jež však tvoří jen povrchovou vrstvu, skrývající další významy.⁴⁵ Za nenápadnými, na první pohled realistickými historkami, vyprávěnými často v první osobě, se v obou sbírkách rýsují témata běhu času a nevyhnutelné smrti, přičemž druhé z nich je v pozdější sbírce ještě dominantnější. V titulu *Paměť a znaky* (*La memoria y los signos*, 1966) se sociální a dějinný kontext projevuje ještě výrazněji: mnohdy jde o vzpomínky na občanskou válku, na konkrétní příhody. Ani zde se však poezie u jednotlivostí nezastavuje a symbolicky přechází v širší témata.⁴⁶ Patří mezi ně odcizení jednotlivce, selhání lidstva jako celku i společenských struktur.⁴⁷

⁴⁰ RODRÍGUEZ FER, Claudio. Aproximación biobibliográfica a José Ángel Valente, s. 88.

⁴¹ José Ángel Valente. Biografía. In: *Instituto Cervantes* [online]. Madrid: Instituto Cervantes (España), 2014 [cit. 2019-06-28]. Dostupné z: https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/marrakech_jose_angel_valente.htm

⁴² LLORENTE, Manuel. Valente siempre. In: *El mundo* [online]. Madrid, 09/01/2015 [cit. 2019-06-28]. Dostupné z: <https://www.elmundo.es/cultura/2015/01/09/54af130422601d15768b4571.html>

⁴³ Názvy děl v češtině jsou uváděny podle uvedeného výboru v překladu Petra Zavadila, pokud se v něm nacházejí. Kniha je také zdrojem českých verzí básní, u nichž je uvedeno „Překlad P. Z.“. Překlady ukázek z esejistické tvorby jsou dílem autorky práce.

⁴⁴ FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898–2015*, s. 353.

⁴⁵ SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea: 1939–1975*, s. 263.

⁴⁶ DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente*, s. 156.

⁴⁷ SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea: 1939–1975*, s. 263.

Přes vazby na svědeckou poezii byl Valente mezi prvními, kdo upozornili na problémy, které se s tímto směrem mohou pojít: ideologický apriorismus a tematický formalismus, plod antiformalistní poezie.⁴⁸ Ve sbírkách *Sedm výjevů* (*Siete representaciones*, 1967) a *Stručný hlas* (*Breve son*, 1968) se opět vyskytují krátké příběhy vyprávěné jasným jazykem, ale čtenáři si, mimo jiné díky četnějším literárním odkazům, více uvědomují proces básnické tvorby. V sedmdesátých letech ustupuje zdánlivá přímocharost prvních knih.⁴⁹

Intertextualita ještě nabyla na významu ve sbírkách *Nevinný* (*El inocente*, 1970) a *Průvod a projev pro památník* (*Presentación y memorial para un monumento*, 1970), kde zesměšňuje falešné ideologie a odkazováním na vysokou i lidovou kulturu připomíná „Castelletovy“ *novísimos*. Zde a ve sbírkách *Třicet sedm fragmentů* (*Treinta y siete fragmentos*, 1972), v básních v próze *Konec stříbrného věku* (*El fin de la edad de plata*, 1973) a *Interiér s postavami* (*Interior con figuras*, 1976) se Valente zaměřil na samotný jazyk. Považoval jej za zásadní prvek utvářející lidskou společnost, v současnosti však roztříštěný, pokřivený, takže je nutné najít opět počáteční, výchozí bod.⁵⁰ Od posledně jmenovaného titulu po *Žhnutí* (*El fulgor*, 1984) Valente v básních jako autor ustupuje do anonymity a nechává vyniknout materiální přítomnost samotného textu.⁵¹

V souborném vydání sbírek z 80. a 90. let pod titulem *Materiál paměť* (*Material memoria*) je jasně vidět, že osobní a historické zkušenosti nahradila zkušenost ze samotné tvorby. Text nemá „mást“ tím, že by se snažil podat informaci odkazující mimo sebe, má sám v sobě zjevit božské a nalézt svou tělesnost. Tím se Valente přibližuje mystice (do hloubky se zajímal o mystiku křesťanskou, arabskou i židovskou). Po formální stránce se vytrácí rým a básně jsou vtěleny do rytmizovaných volných veršů nebo stručných próz. Osm let před smrtí vyšla ještě sbírka básnických próz, prodchnutá smutkem ze ztráty syna, *Nerozední se zpěvný pták* (*No amanece el cantor*, 1992) a po jeho smrti *Fragmenty budoucí knihy* (*Fragmentos de un libro futuro*, 2000).

Kromě poezie má ve Valenteho tvorbě zásadní místo také produkce esejistická. V šedesátých a sedmdesátých letech byl jedním z básníků, kteří samotnému procesu tvorby

⁴⁸ FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898–2015*, s. 354.

⁴⁹ DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente*, s. 354.

⁵⁰ FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898–2015*, s. 355.

⁵¹ SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea: 1939–1975*, s. 266.

a charakteru svého díla věnovali největší teoretickou pozornost.⁵² Texty vydané často samostatně ve španělských poválečných médiích vyšly v souborech *Slova kmene* (*Las palabras de la tribu*, 1971) a *Kámen a střed* (*La piedra y el centro*, 1982).

Slova kmene obsahují i mnohokrát citovaný esej „Poznání a komunikace“ („Conocimiento y comunicación“), v němž Valente představuje své pojetí básnické tvorby, jež pro něj není popisem již známé skutečnosti, ale prostorem k získání jinými způsoby nedostupné zkušenosti: „Poezie je, více než co jiného, prostředek poznávání skutečnosti.“⁵³ „[V] bezprostřední zkušenosti vždy zůstane něco skrytého nebo utajeného. [...] Právě na tomto rozlehlém poli prožité, ale nepoznané skutečnosti působí poezie. Proto je veškerá poezie především *velkým aktem uvědomění*.“⁵⁴

Tím se Valente zapojil do debaty o funkci poezie (již zde krátce představíme, protože postihuje autorův hluboký teoretický zájem o postavení básnické tvorby a také ho opět lépe zařadí do dobového kontextu), v níž jednotlivé strany pojímaly básnické umění právě buď jako prostředek poznání, nebo jako nástroj sdělování. Proti definici poezie Carlose Bousoña jakožto slovní komunikace smyslového, citového a konceptuálního obsahu, vnímaného duchem v syntéze, se vymezil Carlos Barral článkem „Poezie není komunikace“. Kromě pojetí poezie ve smyslu Valenteho názorů se v textu projevuje také kritika soudobé produkce, která podle Barrala pro samou péči o obsah a čtenáře ztrácela veškerý smysl pro formu. Je třeba uznat, že Bousoño nacházel v psaní básně místo pro poznání, zásadní rozdíl však je, že pro Barrala (podobně jako pro Valenteho) byly jisté skutečnosti mimo tvůrčí básnický akt nepoznatelné a mohly se vyjevit až v okamžiku psaní básně, nikoli (ani bezprostředně) předtím. Jaime Gil de Biedma se očividně přiklání k Barralovu pojetí, v pojmech však oba proudy takřikajíc smířil. Rozdělil totiž komunikaci na tři typy: přenos, nevědomá komunikace a druh, který můžeme nazvat autokomunikací. První typ odpovídá angažované poezii: autor předává již existující obsah příjemci a používá k tomuto účelu báseň, ale mohl by se uchýlit i k naučnému či jinému typu textu. Nevědomá komunikace umožňuje konkretizaci dříve jen nejasných duševních stavů, obsah tentokrát není nezávislý na básni. Autokomunikace jako by propojovala autora se sebou samým: co bylo dříve skryté, vynořuje se do vědomí díky básni – a to při jejím psaní i čtení.⁵⁵

⁵² Tamtéž, s. 262.

⁵³ VALENTE, José Angel. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets, 1994, s. 19.

⁵⁴ Tamtéž, s. 21.

⁵⁵ SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea: 1939-1975*, s. 215–217.

I mnoho jiných Valenteho esejů se zabývá literaturou a jazykem, například v souvislosti s filozofickými tématy svobody, bytí, ducha a hmoty. Kromě rozličných oblastí světové i domácí literatury (*Slova kmene*) se zvláště zaměřoval na španělskou mystiku zlatého věku, zejména svatého Jana od Kříže nebo zakladatele kvietismu Miguela de Molinos (kromě *Kamene a středu* také *Variace na ptáka a síť*, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, 1991). Další kratší texty se objevily také v souboru *Propastná zkušenost* (*La experiencia abisal*, 2004).

V přehledu tvorby Josého Ángela Valenteho není možno pominout jeho práci překladatelskou. Úctyhodná jazyková vybavenost mu umožnila převést autory tak náročné a původem rozdílné, jako jsou John Donne, John Keats, Konstantinos Cavafis, Benjamin Péret, Paul Celan, Eugenio Montale nebo Edmond Jabès.⁵⁶ Valente si téměř vždy vybíral díla, jež mu mohla pomoci v jeho vlastních poetických snahách, takže se dokonce můžeme domnívat, že výčet jeho překladů se dá uvést do souvislosti s vývojem jeho vlastní tvorby.⁵⁷ Kromě cizích jazyků jeho tvůrčí rozmach zahrnoval i výtvarné umění: na uměleckých publikacích spolupracoval s malíři Antoniem Saurou (*Emblémy*, *Emblemas*, 1978), Antoni Tàpiesem (*Nehybné kyvadlo*, *El péndulo inmóvil*, 1982), Paulem Rebeyrollem (*Desaparición figuras*, *Zmizení figury*, 1982) a dalšími.⁵⁸

⁵⁶ RODRÍGUEZ FER, Claudio. Aproximación biobibliográfica a José Ángel Valente, s. 90.

⁵⁷ DOCE, Jordi. Lecturas inglesas: José Ángel Valente, traductor de John Donne y G. H. Hopkins. In: AGUDO, Marta a Jordi Doce. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 260.

⁵⁸ RODRÍGUEZ FER, Claudio. Aproximación biobibliográfica a José Ángel Valente, s. 90.

2. Tři pohledy na viditelné a neviditelné

Ve Valenteho díle opakovaně zaznívají ohlasy filozofie i umění v jeho nejrozličnějších podobách (hudba, malířství, sochařství, fotografie i film).⁵⁹ Odkazuje na ně v poezii a jen tak mimochodem i naprosto adresně o nich promlouvá v esejích. Vzhledem k poněkud obecně znějícímu názvu práce se nám zdálo vhodné téma alespoň částečně ukotvit teoretickým základem na poli filozofie a převést ji naopak i na pole, kde se viditelné a neviditelné projevuje nejzřetelněji, tedy do výtvarného umění. Německý filozof, baskický sochař i katalánský malíř navíc patří k inspirátorům galicijského básníka.

2.1 Martin Heidegger

Citace Martina Heideggera ve Valenteho spisech jsou velmi řídké, přesto je jasné, že k sobě měli (alespoň v určitých oblastech) názorově velmi blízko; básníková knihovna navíc obsahuje důkaz o zevrubném čtení filozofova díla v podobě dvanácti svazků od samotného Heideggera a deseti studií o něm.⁶⁰ Přímé zmínky nalezneme v souboru *Propastná zkušenost*, a to zejména ve dvou esejích. V prvním z nich, s názvem „Poezie, filozofie, paměť“ („Poesía, filosofía, memoria“), mluví s uspokojením o sbližování filozofie a poezie a Heidegger zde zaujímá místo jakési hraniční figury soudobého evropského myšlení:

Me parece una señal prometedora y largamente aguardada [...] la visible aproximación de pensamiento y poesía en algunos textos nuestros recientes. [...]

[C]ierto pensamiento no haría más que unirse a una fuerte corriente del pensamiento europeo contemporáneo, que iría –para no remontarnos a los románticos– de Heidegger a Gadamer.⁶¹

Detrás de todo gran sistema filosófico hay una imagen poética creadora: en Descartes el árbol de la ciencia, el gran libro del mundo; [...] en Nietzsche, la verdad como cosa de orden poético; en Heidegger, la palabra como casa del ser.⁶²

⁵⁹ TRUEBA MIRA, Virginia. La forma como epifanía de la materia en José Ángel Valente. *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*. 2004, **2004**(2), s. 125.

⁶⁰ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel. *Referentes europeos en la obra de Valente*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007, s. 81.

⁶¹ VALENTE, José Ángel. *La experiencia abisal*. Barcelona: Círculo de Lectores, c2004, s. 160: „Považuji za slibné a dlouho očekávané znamení [...], že se v některých našich textech myšlení a poezie viditelně sbližují.“

⁶² Tamtéž: „Za každým velkým filozofickým systémem stojí tvořivý poetický obraz: u Descarta strom poznání, velká kniha světa; [...] u Nietzscheho pravda jako součást poetického řádu věcí; u Heideggera slovo jako příbytek bytí.“

Druhý z nich dal název celé knize. Tématem „Propastné zkušenosti“ je Nicota a práce s ní v literatuře a filozofii. Zde opět figuruje Heidegger:

[...] la aproximación más extrema al tema en el pensamiento de la modernidad es la aportada por Heidegger [...]. Para Heidegger [...] al comprenderse, se le revela al *Dasein* (cuya esencia radica en que es el único ser que se pregunta por el ser) que flota en la nada. Es ésta el elemento que lo sostiene todo y en la que sobrenada todo ser. De tal suerte que la nada –desde el punto de vista ontológico, no lógico– implica el ser.⁶³

Za další zmínku je možno považovat báseň „Les“ („El bosque“) ze sbírky *Fragmenty budoucí knihy*, kde se sice Heideggerovo jméno přímo neobjevuje, ale podle Manuela Fernández Rodrígueza právě na něj nepochybně odkazuje hledání náhle se odhalujícího boha ve „světlině“ (podle Heideggerovské terminologie; jinak by doslova šlo spíše o mýtinu – „claro“). Fernández Rodríguez dodává: „Báseň sleduje pohyb otevírání Světliny, takže kolísá mezi stabilitou příbytku a návratem k nicotě. Tento pohyb se drží heideggerovského myšlení, podle nějž se podstata věcí stahuje do stínu a tím umožňuje viditelnost věci samotné.“⁶⁴

Uvedená báseň zřejmě odkazuje na Maríu Zambranovou, Valenteho nepochybnou inspirátorku, kterou Heidegger přímo ovlivnil. Kromě ní mohl Valente německého filozofa poznat také prostřednictvím Ortegy y Gasset, ale nejen díky těmto dvěma zdrojům: Heideggerův vliv pronikl evropským myšlením od 20. let 20. století dodnes. Při Valenteho širokém rozhledu v oblasti současné filozofie⁶⁵ a faktu, že překládal z němčiny, se dá předpokládat, že se s jeho odkazem setkal na mnoho způsobů.⁶⁶

Vidíme tedy, že ačkoliv Heidegger není vysloveně pasován do role učitele, jeho myšlenky souzní se samotnými základy Valenteho osobní filozofie a poetiky a dotýkají se opozic podobných dvojici „viditelné/neviditelné“; zároveň jde o zásadní postavu filozofie století, v němž Valente tvořil. Proto snad bude užitečné pojednat ve stručnosti některé motivy, jež budeme později sledovat u španělského básníka, také u tohoto německého

⁶³ Tamtéž, s. 201: „[...] nejzazší pojetí tématu v moderním myšlení přináší Heidegger [...]. Když podle Heideggera [...] *Pobyt* (jehož podstata pramení z toho, že je jediným bytím, které se na bytí táže) porozumí sám sobě, odkryje se mu skutečnost, že se vznáší v nicotě. Ta nadnáší vše a na ní spočívá veškeré bytí. Nicota tedy – z pohledu ontologického, nikoli logického – implikuje bytí.“

⁶⁴ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel. *Referentes europeos en la obra de Valente*, s. 84.

⁶⁵ GARCÍA, Eduardo. José Ángel Valente: El refugio-matriz o la tentación del vacío. In: AGUDO, Marta a Jorid Doce. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 290.

⁶⁶ MAYHEW, Jonathan. Valente's "Lectura de Paul Celan": Translation and the Heideggerian Tradition in Spain, s. 76.

myslitele. Pochopitelně si neklademe za cíl hlubší proniknutí do vyložené filozofických otázek, jde spíše o upozornění na styčné body.

2.1.1 Řeč jako prostor zjevení

Martin Heidegger (1889–1976) byl žákem Edmunda Husserla a vycházel z fenomenologie, pojal ji ovšem velmi osobitým způsobem.⁶⁷ Již v jeho vlastní definici fenomenologie má vidění zásadní roli: bytí je lze chápat v přeneseném smyslu, důležité je, že tu není pouhým mezikrokem na cestě k bytí, nýbrž že se ho přímo dotýká. Jak uvádějí Thurner a Röd, podle Heideggera fenomenologie „[...] znamená nechat vidět to, co se ukazuje, z něho samého tak, jak se samo od sebe ukazuje“ a fenomén „neznamená jev, zdání či projev, tak že by fenomén jen zčásti naznačoval cosi, co leží za ním, anebo je dokonce skrýval, jak je tomu v případě Kantovy ‚věci o sobě‘“.⁶⁸

Jedním z důležitých momentů Heideggerova raného myšlení je odlišení příručnosti (tj. způsob bytí všeho, co s námi těsně souvisí a často to nějak prakticky používáme)⁶⁹ a výskytovosti (to, co s námi těsněji nesouvisí nebo se na to díváme vědecky nezaujatým pohledem) a zavedení hlediska každodenní životní praxe, jež nepředstavuje jen dodatečnou aplikaci teoretických poznatků, ale přináší původní vidění.⁷⁰ Existují pak různé druhy *hledění*, spojené s jednotlivými způsoby bytí: *pouhé přihlížení* nám odkrývá výskytové jsoucno, praktický *ohled* nás vede, když zacházíme s příručním jsoucnem, *ohled na druhého* nám odemyká spolupobyt druhých a v *průhlednosti* se pobyt odemyká sám sobě.⁷¹

Důležitou roli ve vyjevování a vidění bytí má také řeč. Vztah člověka k ní se promění, pokud si uvědomí, že nejde jen o nástroj sdělování nebo vyjádření myšlenek. Pokud se člověk považuje za vlastníka, vládce řeči, pomíjí její nejvlastnější bytnost. Ta totiž spočívá v promlouvání samotné řeči, která tím nechává věci vyjevovat takové, jaké jsou.⁷² Tím člověk zároveň nachází své pravé místo:

⁶⁷ BLECHA, Ivan. *Filozofický slovník*. Olomouc: Fin, 1995, s. 171.

⁶⁸ THURNHER, Rainer, Wolfgang RÖD a Heinrich SCHMIDINGER. *Filosofie 19. a 20. století*. Praha: OIKOYMENH, 2009. Dějiny filosofie (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-177-9, s. 281.

⁶⁹ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002, s. 92.

⁷⁰ Tamtéž, s. 283–284.

⁷¹ Tamtéž, s. 303.

⁷² Tamtéž, s. 364.

„Řeč mluví.“ Odvážíme-li se pádu do propasti, která je touto větou vyslovena, nezřítíme se do prázdna. Padneme do výše. Její výsost otevírá hlubinu. A obě vyměřují místo, kde bychom rádi zdomácněli, a našli tak příbytek pro bytování člověka.⁷³

Nejde však o jakoukoli řeč – a zde se opět trochu přiblížíme k celkovému tématu této práce, k poezii:

[...] bude dobře, když místo abychom jen bez výběru sáhli po čemkoli vyřčeném, vyhledáme něco, co je vyřčeno ryze. Ryze vyřčené je to, v čem završenost mluvení, jež je pro vyřčené charakteristická, tedy jeho dokonalost, je tím, o co v něm jde od samého počátku. Ryze vyřčená je báseň.⁷⁴

Pro úplnost uvedeme ještě dva citáty z Heideggerovy přednášky „Řeč“, které se shodují s Valenteho myšlením. První vyjadřuje názor, že svoboda samotného slova vyžaduje ústup autora do pozadí:⁷⁵ „Opravdu zdařilá báseň se vyznačuje dokonce mimo jiné právě tím, že je s to zapřít osobu a jméno básníka.“⁷⁶ Druhý mluví o tichu, které je rovněž u Valenteho plné významu, je znakem samo o sobě⁷⁷ a lze je tedy považovat za neviditelnou část textu:

Co je ticho? Není to nikterak pouhá bezzvuknost. Zvučení a znění v něm jen setrvává v nehybnosti. [...] Nehybné zůstává stále jaksi jen rubem klidného. [...] Jakožto tišení ticha je klid přísně vzato neustále pohyblivější než veškerý pohyb a vždy rušnější než každý ruch.⁷⁸

A o něco dále:

Řeč mluví jakožto souzvon ticha. Ticho tiší, vynášejí svět a věci k jejich bytování.⁷⁹

Ryzí, anonymní řeč neboli poezie, souzvon ticha, otevírá hlubinu bytí, ale také nechává promlouvat samy věci. Básník nezůstává u pouhého popisu toho, co vidíme, ani nepřevádí tajemství a podstatu do srozumitelné formy, nýbrž „[v] důvěrně blízkých zjevech volá [...] ono cizí jako to, v čem se neviditelné dává, aby zůstalo tím, čím je: neznámým.“⁸⁰

⁷³ Řeč. HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk: německo-česky*. 2., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2006, s. 49.

⁷⁴ Tamtéž, s. 53.

⁷⁵ SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. Sobre dos poemas de José Ángel Valente. In: *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, s. 44.

⁷⁶ Řeč. HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*, s. 61.

⁷⁷ PRIEDE, Jaime. Valente sigue en carrera. In: *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 129.

⁷⁸ Řeč. HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*, s. 73.

⁷⁹ Tamtéž, s. 75, kurziva původní.

⁸⁰ „... básnický bydlí člověk...“. HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*, s. 105.

Vyslovuje „nebeské podoby“ jako ono cizí, v čem se „dává“ bůh – stále však bůh neznámý. Básnění mluví v obrazech, jež „nechávají spatřit neviditelné“.⁸¹ Ve zdánlivých paradoxech, které jsou typické pro Heideggera a nalezneme je také u milovníka mystiky Valenteho, se zde spojuje cizí s blízkým, jas s temnotou i viditelné s neviditelným:

Proto jsou básnické obrazy dílem „obrazotvornosti“ ve zvláštním, význačném smyslu: nejsou to pouhé fantazie a iluze, nýbrž obrazy jako viditelná proniknutí toho, co je cizí, do podoby nám důvěrně blízkého. Básnická řeč obrazů shrnuje jas a hlas nebeských zjevů v jedno s temnotou a mlčením cizího. Těmito podobami nás uvádí v úžas bůh. Tím, že nás takto udivuje, zvěstuje svou ustavičnou blízkost.⁸²

2.1.2 Látka uměleckého díla

Heidegger se zabývá i uměleckým dílem jako takovým, a to také v oblasti výtvarného umění. V *Původu uměleckého díla* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*) poznamenává, že je zvykem o umění uvažovat ve spojení s pojmy, jako jsou alegorie či symbol, což svádí k vidění věcné stránky konkrétního díla jako jakési „podezdívky“, na níž teprve stojí to zásadní, to umělecké, jiné. Potom se však ptá: „A není to právě to věcné na díle, co umělec při svém řemesle vlastně dělá?“⁸³ Postupně zjišťuje, že estetika ve svém tázání směřuje tázání po věci a po příručním prostředku, jak je chápe on sám. Přitom je třeba uvažovat bytnost specifickou pro každý typ bytí zvlášť, to platí i pro umělecké dílo. Nakonec se ukazuje, že abychom se dobrali povědomí o věci jako takové⁸⁴, posloužilo nám umělecké dílo, a ne naopak: „[C]esta k určení věcné skutečnosti díla nevede od věci k dílu, nýbrž od díla k věci.“⁸⁵

Umělecké dílo však podle Heideggera neslouží k tomu, aby nám ukazovalo svět jako něco před námi, dílo je dílem, tvůrčím aktem (a ne jen napodobeninou), právě v tom, že svět otevírá a ustavuje. Svět ostatně „nikdy není předmět, který stojí před námi a na který se

⁸¹ Tamtéž.

⁸² Tamtéž.

⁸³ HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. Praha: OIKOYMENH, 2016, s. 12.

⁸⁴ A to o věci obecně, nikoli v jednotlivém výskytu: „V uměleckém díle tedy nejde o reprodukci vyskytujícího se jednotlivého jsoucna, nýbrž spíše o reprodukování obecné bytnosti věci.“ (*Původ uměleckého díla*, s. 36.) Heidegger zde při zkoumání příručního prostředku využil Van Goghův obraz selských bot – nechtěl se samozřejmě dozvědět nebo si připomenout, jak takové boty vypadají, ale pochopit lépe jejich bytí. „Umělecké dílo nám dalo poznat, co obuv vpravdě je. Nejhorším sebeklamem by byla domněnka, že náš popis je jen subjektivní výkon, který toto vše takto vykreslil a potom do díla vložil. [...] Van Goghův obraz odkrývá, co příruční prostředek, pár selských bot, v pravdě *jest*. Jsoucno zde vyvstává do neskrytosti svého bytí.“ (s. 34–35).

⁸⁵ HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*, s. 40.

můžeme *dívat*. Svět je vždy to nepředemětné, v čem stojíme, jakmile nás dráhy zrození a smrti, požehnání a prokletí uvrhly do bytí.“⁸⁶

Dále se Heidegger zamýšlí nad látkou, z níž je dílo utvořeno. Pro příruční prostředek hledáme látku kladoucí co nejmenší odpor a plnící jaksí nenápadně vyžadované funkce hotového předmětu, s uměleckým dílem je tomu jinak.

Naproti tomu dílo, jakým je chrám, nenechává látku zmizet, nýbrž ji naopak nechává teprve vyvstat, a to v otevření světa díla: skála se ukazuje jako nesoucí a nehybná, a tak se teprve stává skálou; kovy získávají svůj lesk a blesk, barvy začínají zářit, tóny se rozeznávají, slovo začíná mluvit.⁸⁷

Tyto vlastnosti látky v uměleckém díle zapadají u Heideggera do složitější koncepce „součtveří“, již zde nebudeme rozvádět; uveďme jen, že v díle se setkává „otevřené“ nebe s „uzavřenou“ zemí, a to tak, že ani otevřenost, ani uzavřenost se neruší. Zde je umění pravdivější než technika, toužící země se zmocnit a proniknout do ní.⁸⁸ Země tedy zůstává tajemstvím, zůstává sama sebou, jen tak může v básni promlouvat. Zároveň je náhle viditelná jako to, co je: v (dobrém) uměleckém díle se zcela jiným způsobem než kdekoli jinde zviditelňuje látka, z níž je stvořeno, ať už jde o slova, zvuky, barvy či hmotu. Tuto látku jindy pomíjíme, u příručních prostředků je vše podřízeno funkčnosti, a pokud o sobě látka dává vědět, znamená to, že neplní svou úlohu dobře. Viditelnost látky v uměleckém díle je žádoucí, protože přímo v ní se plní úloha díla: nejde o to, že by zdařile napodobila něco neviditelného, ale neviditelné se stává viditelným spolu s látkou.

2.2 Eduardo Chillida

Eduardo Chillida, další z Valenteho inspirátorů, a dokonce jeho přítel, se narodil roku 1924 v San Sebastián v Baskicku. Studium architektury v Madridu opustil, aby se mohl věnovat přímo umění (na architektuře mu prý vadilo, jak úzkoprse je vyučována, dal přednost volnější cestě uměleckého hledání),⁸⁹ a přestěhoval se do Paříže. Po návratu do Španělska v roce 1950 se začal zaměřovat na problematiku krajiny, světla a prostoru. Proslavil se

⁸⁶ Tamtéž, s. 48. Kurziva vlastní.

⁸⁷ Tamtéž, s. 50.

⁸⁸ Tamtéž, s. 52.

⁸⁹ MARTÍNEZ, Sanjuana. Eduardo Chillida: "El arte está ligado a lo que todavía no se crea". *Babab* [online]. 2001, 2001(9) [cit. 2019-07-08]. Dostupné z: https://www.babab.com/no09/eduardo_chillida.htm.

rozměrnými sochami či spíše instalacemi zejména ze železa, oceli a dřeva.⁹⁰ Ty se dnes nacházejí v několika zemích Evropy, ale i ve Spojených státech a v Japonsku. Zemřel ve věku 78 let v rodném San Sebastián.

Během života udržoval přátelské vztahy s umělci z různých odvětví (patřili mezi ně např. Joan Miró, George Braque, Marc Chagall, Pablo Picasso nebo Jorge Guillén) a inspirovala ho evropská mystika (mistr Eckhart, Heinrich Suso, sv. František z Assisi, sv. Jan od Kříže či sv. Terezie z Ávily), poezie Rimbaudova, Baudelairova, Octavia Paze či Novalise, filozofie Lao-c', Bergsona a Heideggera.⁹¹ Sám ostatně řekl, že poezie je důležitá pro veškeré umění a pro jakoukoli tvůrčí činnost.⁹² Verš „Lo profundo es el aire“ („To hluboké je vzduch“) z Guillénova *Chvalozpěvu (Cántico)* dokonce Chillidu inspiroval k nejambicióznějšímu projektu, dokončenému až po jeho smrti – památníku v podobě prostorné jeskyně v sopce Tindaya na Kanárských ostrovech.⁹³

Na druhou stranu také sám inspiroval básníky i filozofy: psal o něm Octavio Paz, celou monografii mu věnoval francouzský básník Claude Esteban, Martin Heidegger po rozhovoru s ním sepsal text „Umění a prostor“ („Die Kunst und der Raum“)⁹⁴, José Ángel Valente mu vyhradil význačné místo ve své sbírce esejů o umění *Chvála krasopisce (Elogio del calígrafo)*.⁹⁵

2.2.1 Viditelný prostor

Jelikož předchozí kapitola byla věnována exkurzu do Heideggerova myšlení, začneme i zde tím, co o Chillidovi říká právě on. Podle textu „Umění a prostor“ jsou Baskovy sochy příležitostí uvědomit si prostor a místo. Socha vzniká jako ohraničení, jako rozdělení na „uvnitř“ a „venku“, a prostor se tím dostává do centra pozornosti. Tato pozornost se ovšem zásadně liší od té, již by prostoru věnovaly věda a technika. Heidegger také považuje sochu

⁹⁰ Eduardo Chillida. In: *Artnet* [online]. Artnet Worldwide Corporation [cit. 2019-07-08]. Dostupné z: <http://www.artnet.com/artists/eduardo-chillida/>

⁹¹ MARTÍNEZ, Sanjuana. Eduardo Chillida: "El arte está ligado a lo que todavía no se crea".

⁹² Tamtéž.

⁹³ TERRASSON, Claudie. Éloge de l'invisible: Le dialogue Chillida/Valente. *L'Âge d'or*. Laboratoire LISAA, 2012, **2012**(5), s. 10.

⁹⁴ TORSÉN, Ingvild. What Was Abstract Art? (From the Point of View of Heidegger). *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2014, **72**(3), s. 298.

⁹⁵ TERRASSON, Claudie. Éloge de l'invisible: Le dialogue Chillida/Valente., s. 2. Zmíněná sbírka esejů by byla pro tuto práci zřejmě velmi přínosná, bohužel máme k jejímu obsahu přístup jen nepřímo, prostřednictvím odkazů v odborné literatuře.

za ztělesnění „místa“, jež vyvolává a ukotvuje to, čemu říká svět.⁹⁶ Místa jsou pevně spojena s příručními jsoucnými a tedy s jistým „bytím k“, vytvářejí mezi sebou fixní síť vztahů a liší se od pouhého „umístění“ bytí jsoucna výskytového.⁹⁷ Tato rozlišení by si jistě žádala hlubšího rozboru, spokojme se však pro účely této práce s tím, že Heidegger nevnímal prostor jako cosi homogenního, co dokáže charakterizovat pouze vědecké údaje; a právě toto vnímání podle něj ztělesňovaly sochy. V nich se totiž dá zřetelně rozlišit dokonce trojí prostor: širší prostor, v němž se socha nalézá (zde bychom z praktických důvodů užíli právě pojem „umístění“), ten, který sochu obklopuje, a ten, který se jako prázdnota nachází mezi jejími tvary.⁹⁸ Paz k tématu prostoru v Chillidově díle ještě o něco poetičtěji poznamenává, že např. jeho sochy z mramoru neusilují o uzavření vnitřního prostoru, ani o jeho ohraničení: jsou to útvary, kde se tvar sám stává prostorem a prostor se stává světlem, ozvěnou či myšlenkou.⁹⁹

Sám Chillida navíc prostor spojoval s dalším běžně neviditelným fenoménem, časem. V rozhovoru na sklonku života řekl: „Tam, kde je prostor, je vždy i čas. Zvlášť pokud je tu živý, pohybující se divák. Jeho pohyb vyvolává prostor, ten však přivolává také čas, protože právě čas je to, co se děje mezi tebou a dílem, na které se díváš.“¹⁰⁰ Jindy naopak zdůrazňuje prchavost času – např. ve svém *Památníku tolerance*, který v Seville připomíná vyhnání židů a působí jako zastavený v pohybu, jako jediný bod na cestě ke svobodě.¹⁰¹ Zachytit čas je těžké i umělecky, o tom svědčí Chillidovy verše v jeho projevu u příležitosti přijetí do Akademie krásných umění:

No vi el viento
Vi moverse las nubes.
No vi el tiempo
Vi caerse las hojas.¹⁰²

⁹⁶ TORSÉN, Ingvid. What Was Abstract Art? (From the Point of View of Heidegger), s. 299.

⁹⁷ KOCMAN, Vojtěch. *Martin Heidegger: Člověk, svět a prostor*. Praha, 2011. Diplomová práce. FF UK, Ústav filosofie a religionistiky. Vedoucí práce doc. Jakub Čapek, Ph.D., s. 19 a n.

⁹⁸ DE ORY, José Antonio. Chillida, el desocupador del espacio. *Escritura e imagen* [online]. 2014, **2014**(10), 366-371 [cit. 2019-07-08]. Dostupné z: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/47280>

⁹⁹ PAZ, Octavio. Entre el hierro y la luz. *ABC*. Madrid, 1991, **1991**, 52.

¹⁰⁰ MARTÍNEZ, Sanjuana. Eduardo Chillida: "El arte está ligado a lo que todavía no se crea".

¹⁰¹ RABE, Ana María. Diálogo entre las formas. La ética del espacio y el tiempo. *Escritura e imagen* [online]. 2014, **2014**(10), 135-153 [cit. 2019-07-08]. Dostupné z: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/46924>

¹⁰² CHILLIDA, Eduardo. *Preguntas: Discurso del académico honorario electo excmo. sr. d. Eduardo Chillida*. Madrid: Real academia de bellas artes de San Fernando, 1994, s. 43. „Neviděl jsem vítr / viděl jsem pohyb mraků. / Neviděl jsem čas / viděl jsem padat listí.“

Zde se zároveň ukazuje problematika viditelného a neviditelného. Podle Claudie Terrasson pro Chillidu i Valenteho právě zdánlivě prázdný prostor, v němž není nic k vidění, představuje místo zjevení.¹⁰³ Jde tedy o očistění forem, oproštění, hledání prázdnoty. Ale také o návrat k těm nejprostším věcem a jejich ničím nezatížené smyslové realitě, jako v právě uvedené básni: vítr nebo čas sice nevidíme, ale vypovídá o nich pohyb oblak a listů. Podobně mohou o těchto závažných pojmech vypovídat, či je přímo ztělesňovat, náležitě prostá umělecká díla (sochy či básně), jež nám nestavějí před oči přehršel zobrazení, ale jsou právě jen (což samozřejmě není vůbec málo) zmíněným prostorem zjevení. Podobně jako křepelka a narcis ve Valenteho „Druhé variaci nakoso“ („Segunda variación en lo oblicuo“) zpod štětce císaře Chuej-cunga ukazují na prázdný střed papíru,¹⁰⁴ mohou nás sochy Eduarda Chillidy upozornit na okolní krajinu: „Větrný hřeben („Peine del viento“) na útesy čelící mořským vlnám, „Chvála obzoru“ („Elogio del horizonte“) na nekonečnost výhledu na oceán z gijónského pahorku Sv. Kateřiny.

Ke správnému vnímání uměleckých děl a skutečnosti obecně je však důležité správně se dívat. Podle Eduarda Chillidy je „právě nadprůměrná vnímavost tím, co odlišuje umělce od ostatních lidí; dále také chuť pracovat a snaha porozumět tomu, čemu nerozumí“.¹⁰⁵ Chillida i Valente ovšem chovají k pohledu jistou nedůvěru, mají potřebu jej očistit od nahodilých vjemů, které působí jako závoje matoucí naše vnímání jádra skutečnosti.¹⁰⁶ Chillida se ptá:

Los ojos para mirar
los ojos para reír
los ojos para llorar
¿Valdrán también para ver?¹⁰⁷

A Valente, jak uvidíme v kapitole věnované pohledu, potvrzuje potřebu očistit oko a pohled. Zde je možné hledat společný vliv německého mystika Mistra Eckharta. Valente jej přímo zmiňuje v eseji „Oko vody“ („El ojo del agua“), kde je jednota výsledkem zrcadlení

¹⁰³ TERRASSON, Claudie. *Éloge de l'invisible: Le dialogue Chillida/Valente.*, s. 1.

¹⁰⁴ VALENTE, José Angel. *El fin de la edad de plata: seguido de Nueve enunciaciones.* 1a edición. Barcelona: Tusquets Editores, 1995, s. 111. Na relevanci této básně v próze mě upozornil výše citovaný článek Claudie Terrasson.

¹⁰⁵ MARTÍNEZ, Sanjuana. Eduardo Chillida: "El arte está ligado a lo que todavía no se crea".

¹⁰⁶ TERRASSON, Claudie. *Éloge de l'invisible: Le dialogue Chillida/Valente.*, s. 3.

¹⁰⁷ CHILLIDA, Eduardo. *Preguntas*, s. 42. „Oči pro pohled / oči pro smích / oči pro pláč / Hodí se také k vidění?“

bez obrazů.¹⁰⁸ Takto očištěné oko se pak může „naplnit“ tajemstvím a sjednotit se s Božím okem.¹⁰⁹ A Chillida dodává: „Se ve bien teniendo el ojo lleno de lo que se mira.“¹¹⁰ Je třeba naprosto se zaměřit na předmět, opravdu ho vnímat – proto oba umělci hledají prázdnotu, ne-vidění: jen tak je možné naplnit oko tím, co vidíme, a neklouzat jím po povrchu věcí, zatíženém konvencemi.

2.3 Antoni Tàpies

Antoni Tàpies (1923–2012, Barcelona) objevil současné umění za studií, naplno se však do malování pustil až v rekonvalescenci z dlouhé nemoci a z hrůz války. Tvořil plátna pokrytá hustými vrstvami barvy či koláže z papíru, kartonu i provázků ve stylu Joana Miróa. Kromě něj v prvotním „surrealistickém období“ Tàpies viditelně čerpal také z Kleea a Ernsta.¹¹¹ Malby do roku 1954 mají ještě figurální podobu, nesnaží se však vytvořit věrohodnou iluzi reality, nýbrž samy sebe jakožto iluzi odhalují.¹¹² V Paříži později objeví informel a po kratším geometrickém období se vrací k pastózní malbě v kombinaci s vrypky a zejména s různorodými materiály vmíchanými do olejové barvy: mramorovou drtí, pískem či latexem (*Černá a okrová, Negro y ocre*, 1955), přičemž povrch je často zvlněný, zdánlivě tekutý nebo rozdrásaný. Následují díla, v nichž velkou prázdnotou plochu narušuje jen několik málo značek, řezů nebo otisků. Postupně do maleb pronikají užité předměty (*Železné dveře a housle, Porta metal·lica i violi*, 1956) a náznaky tvarů lidského těla (*Hmota ve tvaru nohy, Materia en forma de peu*, 1965). Tvořil také sochy (*Pocta Picassovi, Homenatge a Picasso*, 1983) a psal teoretické články, vydané mimo jiné ve svazcích *Umělecká činnost (La práctica del arte*, 1970) a *Umění versus estetika (El arte contra la estética*, 1974).¹¹³

Pro umělecké směřování Antoniho Tàpiese, podobně jako pro Valenteho i Chillidu, byla kromě jiných vlivů důležitá mystika od Mistra Eckharta po sv. Jana od Kříže. Valente s Tàpiesem navíc sdíleli zájem o učení Dálného východu, Upanišády, Shánkarovy spisy či

¹⁰⁸ VALENTE, José Angel. *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets, 1991, s. 81.

¹⁰⁹ „Oko, jímž v nitru vidím Boha, je totéž oko, jímž Bůh v nitru vidí mě.“ MEISTER ECKHART. *Deutsche Predigten und Traktate*. 7. Auflage. München: Hanser Verlag, 1996., s. 216.

¹¹⁰ CHILLIDA, Eduardo. *Preguntas*, s. 41. „Vidíme dobře, máme-li oko plné toho, na co se díváme.“

¹¹¹ LACLOTTE, Michel. *Dictionnaire des grands peintres*. Ed. rev. et corr. Paris: Larousse, c1991, s. 821–822.

¹¹² LINHARTOVÁ, Věra. *Soustředné kruhy: články a studie z let 1962–2002*. Praha: Torst, 2010, s. 270.

¹¹³ LACLOTTE, Michel. *Dictionnaire des grands peintres*, s. 822.

zenový buddhismus.¹¹⁴ Jejich hledání pravdy a svobody navíc mohlo pramenit z obdobné zkušenosti poválečného režimu mnohdy založeného na klamu a perzekuci. Básníka a malíře poutalo i osobní přátelství přetavené do umělecké spolupráce – ilustrací několika knih (např. *Materiál paměť* ve vydání La Gaya Ciencia z roku 1979) či básní inspirovaných obrazy („Nápis na těle“, „Escriptura sobre la cos“, 1989 nebo „Pět fragmentů pro Antoniho Tàpiese“, „Cinco fragmentos para Antoni Tàpies“, 1977). V roce 1995 spolu vedli oba umělci rozhovor, vydaný později pod názvem *Zpráva o zdi* (*Comunicación sobre el muro*, 2004).¹¹⁵ Valente také přiznává, že v mnohém vychází z Tàpiesova pojetí hmoty¹¹⁶, jež se promítá i do zacházení s jazykem.¹¹⁷

2.3.2 Kontemplace živoucí materie

Snaha o osvobození uměleckého výrazu přiměla Tàpiese k odklonu od realismu. Svět už nepředstavuje prostřednictvím zobrazení a symbolických předmětů odvozených od skutečnosti.¹¹⁸ Tàpies nepřistupuje na strategii umění, jehož látka je předem uspořádána, takže divák zobrazované snadno rozezná a touto uspořádaností se nechá ukonejšit.¹¹⁹ Oficiální realistické umění navíc podle něj zobrazuje pouze povrch skutečnosti.¹²⁰ „Narativní“ obrazy z roku 1950 s morálně naučným posláním jsou jen krátkodobou záležitostí,¹²¹ jaká může připomínat svědecké ladění Valenteho prvotní poezie. Později je realitou pouze to, co z neforemnosti hmoty dospělo k formě přímo na obraze. Tàpies tak opouští veškerá předem stanovená témata a ve smyslu moderního umění i mystických krizí vychází v tvorbě z prázdnoty.¹²²

Dostatečnou živnou půdou je sama hmota. Ta totiž pro Tàpiese představuje neosobní, ale živoucí sílu, jež prostupuje předměty, rozpouští je a znovu spojuje a sama

¹¹⁴ TRUEBA MIRA, Virginia. La forma como epifanía de la materia en José Ángel Valente. *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*. 2004, **2004**(2), s. 130.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 123–124.

¹¹⁶ Není-li uvedeno jinak, považujeme v této práci překlady slova „materia“ jako „látka“, „hmota“ či „materie“ za volně zaměnitelné.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 125.

¹¹⁸ LINHARTOVÁ, Věra. *Soustředné kruhy: články a studie z let 1962–2002*, s. 269.

¹¹⁹ TRUEBA MIRA, Virginia. La forma como epifanía de la materia en José Ángel Valente, s. 126.

¹²⁰ VICENS, Francesc. *Antoni Tàpies*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1967.

¹²¹ LINHARTOVÁ, Věra. *Soustředné kruhy: články a studie z let 1962–2002*, s. 278.

¹²² Tamtéž, s. 279.

dospívá k formě.¹²³ Na jeho obrazech jako by hmota neodrážela světlo zvenku, ale zdá se být sama jeho zdrojem.¹²⁴ Divák by pak měl zaměřit svou pozornost jen na ni, neklouzat pohledem po zobrazených předmětech, ale vpíjet se jimi přímo do malby, kontemplovat materii. Podobnou snahu o soustředění pozornosti můžeme vyčíst i z Valenteho směřování k fragmentárnímu výrazu založenému na podstatných jménech.¹²⁵

O tom, k čemu básníka malířovo umění inspirovalo, se ostatně můžeme přesvědčit v „Pěti fragmentech pro Antoniho Tàpiese“. Jde o jakýsi lyrický esej o pěti různě dlouhých částech ve sbírce *Materiál paměť*. V první řadě se zde tvorba představuje jako stav nečinnosti, nezasahování, pouhé naslouchání hmotě. Do té se nemáme snažit proniknout, naším úkolem je nechat ji, aby pronikla do nás. K tomu všemu je třeba stvořit prostor: prázdný prostor, prostor tvorby – to je dle Valenteho názoru snad jediný úkol umělce. Tak ostatně podle následujících veršů tvořil i Bůh: nevrhal na věci předpojatý pohled, který by rušil nicotu, ale právě naopak:

Dijo Dios: -Brote la Nada.
Y alzó la mano derecha
hasta ocultar la mirada.
Y quedó la Nada hecha.¹²⁶

Nicota a ticho jsou podle Valenteho přítomné v každé skutečné básni, jsou jeho cílem nebo látkou, z níž je utvořena. V básni musíme dříve než slovo slyšet právě ticho.¹²⁷ Tak vzniká prostor pro rozjímání: „El arte de Tàpies es, en definitiva, una soberana contemplación de la materia.“¹²⁸ Hmota neboli látka není protiváhou formy: dochází k formě, je sama procesem formování a zároveň se stále vrací k absenci formy. V této nekonečné schopnosti změny se zakládá její trvalost. Pro Valenteho je tedy hmotě naprosto cizí dualita.¹²⁹ Podobně podle Valenteho v Tàpiesově díle hmota není zdrojem protikladu figurálního a abstraktního umění, protože forma a látka se zde shodují. Hmotě je přiznána veškerá tvůrčí iniciativa a divák má vlastně pozorovat tento proces, tvořivé pohyby hmoty.

¹²³ Tamtéž, s. 280.

¹²⁴ TRUEBA MIRA, Virginia. La forma como epifanía de la materia en José Ángel Valente, s. 126.

¹²⁵ Tamtéž, s. 130.

¹²⁶ Cinco fragmentos para Antoni Tàpies. VALENTE, José Ángel. *Obra poética 2: Material memoria (1977-1992)*. 4. reimpr. Madrid: Alianza Editorial, 1999, s. 41. „Bůh pravil: Ať vypučí nic. / A zvedl pravici / a zakryl si zrak. / A Nic bylo stvořeno.“

¹²⁷ Tamtéž, s. 42. Zde si můžeme připomenout Heideggerovo ticho.

¹²⁸ Tamtéž. „Tàpiesovo umění je zkrátka svrchovaným rozjímáním hmoty.“

¹²⁹ TRUEBA MIRA, Virginia. La forma como epifanía de la materia en José Ángel Valente, s. 126.

Dalším protikladem, jež Tàpies ruší, je dvojice duch a hmota. Při tvorbě uměleckého díla je třeba hmotu vnímat v její niterné podstatě, sledovat její pohyb, který vším proniká. Při samotném provedení se viditelná činnost pojí s duchovními pochody. Cesta do hloubi hmoty je pro Valenteho také cestou do hloubi duše.

3. Viditelné a neviditelné v díle Josého Ángela Valenteho

Tato část práce zkoumá protiklad viditelného a neviditelného ve Valenteho básnické i esejistické tvorbě. Evokování vizuálních vjemů je samozřejmě jednou z důležitých funkcí poezie a projevuje se také u Valenteho, prozkoumáme tedy jeho způsob práce s tímto aspektem básnictví, ale také to, jak tuto oblast problematizuje. Viditelné a neviditelné totiž nejsou jen kategorie, k nimž se můžeme uchýlit při popisu básnickova díla, ale také přímo témata a motivy jeho textů.

3.1 Zobrazování

Již jsme se zmínili o tom, že jedním ze zásadních bodů Valenteho díla byla otázka funkce jazyka a vztahu poezie a skutečnosti: podle Valenteho poezie nepřináší zprávu o tom, co je již o realitě známo, ale je místem nových objevů a zjevení. Jak se tento názor slučuje s popisností, s konkrétními referenty, s evokací scén vycházejících z naší běžné zkušenosti?

3.1.1 Jazyk a označování v esejích

V esejích Valente většinou hovoří o zobrazování a vztahu k viditelné skutečnosti v poněkud obecnější rovině, vzhledem k provázanosti jeho úvah s básnickou tvorbou je však zajímavé se na ně alespoň v krátkosti podívat. V první esejistické knize, *Slova kmene*, se rýsuje vize tvořícího, svobodného slova, slova jako sídla tajemství.¹³⁰ Toto vidění se promítá v již představeném esejí „Poznání a komunikace“. Svoboda spočívá mimo jiné v moci slova (rozumějme zejména slova básnického) odhalit pokřivení, jež na jazyce zanechaly ideologie a institucionalizované užití vůbec, jak se praví v esejí „Ideologie a jazyk“ („Ideología y lenguaje“). Nejedná se o zbavení jakéhokoli smyslu (i když i k této myšlence se Valente občas blíží), ale o odstranění uměle vnucených a zakonzervovaných významů¹³¹ – umění pročišťuje zanesené znakové systémy:

¹³⁰ FERNÁNDEZ CASANOVA, Manuel. Valente, ensayista. *Campo de Agramante: revista de literatura*. Fundación Caballero Bonald, 2012, primavera-verano 2012(17), pp. 37–46.

¹³¹ FERRARI, Américo. El poema: ¿último animal visible de lo invisible?. In: ANCET, Jacques. *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, s. 25.

He ahí uno de los ejes centrales de la función social [...] del arte: la restauración de un lenguaje comunitario deteriorado o corrupto, es decir, la posibilidad histórica de “dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”.¹³²

Toto očistění se může odehrávat také prostřednictvím znejistění čtenáře, jeho vyvedením z komfortní zóny v okamžiku interpretace básně. Toho Valente dosahuje také ve své tvorbě, například když užívá konkrétní jazyk, k němuž však není možné přiřadit jednoznačný smysl.¹³³

Nerovný poměr mezi označovaným a označujícím však nemusí pramenit pouze z nejednoznačnosti. V eseji „Hermeneutika a nesmělost řeči“ („La hermenéutica y la cortedad del decir“) Valente uvažuje o tom, že jazyk zůstává přes všechna svá omezení nenahraditelným prostředkem vyjádření a paměti. A to dokonce pokud jde o to, co nelze popsat – jde o jakousi aporii jazyka: pro osvobození slova ze zajetí jazyka je třeba obrátit se právě k jazyku.¹³⁴

La experiencia de lo indecible sólo puede ser dicha como tal en el lenguaje: memoria de un olvido, voz de un silencio.¹³⁵

V básnické řeči, podobně jako v mystice (Valente zde ostatně mluví i o sv. Janu od Kříže), se protiklady stýkají: „[...] lo indecible como tal queda infinitamente dicho.“¹³⁶ Napětí je v tomto případě maximální, ale dá se říci, že i jazyk obecně v sobě nese vědomí o své nedostatečnosti, což paradoxně způsobuje, že označující v sobě zahrnuje i to, co nebylo explicitně řečeno. Valente zde odkazuje na Merleau-Pontyho, podle něhož je označující nekonečně převýšeno označovaným, to ovšem neukazuje na nedokonalost jazyka, ale na to, že naopak plní svou funkci, k níž patří ponechání prostoru implicitním sdělením.¹³⁷

V knize *Kámen a střed* se opět objevuje myšlenka „desinstrumentalizace“ jazyka. V návaznosti na Mallarmého rozlišuje Valente jazyk a slovo, nebo ještě přesněji „počáteční slovo“, „předslovo“ („palabra inicial“, „antepalabra“), jehož úlohou není odkazovat na něco

¹³² *Las palabras de la tribu*, s. 57. „To je jedna ze základních rovin sociální funkce umění: obnovení poškozeného nebo zkaženého jazyka společnosti, jinými slovy historická možnost „dát čistější smysl slovům kmene“.“

¹³³ MUÑIZ, Luis. Hurgar en el limo. In: AGUDO, Marta a Jorid DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 110.

¹³⁴ MARSET, Juan Carlos. La esperanza de Eneas. In: ANCET, Jacques. *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, s. 90.

¹³⁵ *Las palabras de la tribu*, s. 64. „Zkušenost nesdělitelného může být ve své nesdělitelnosti vyřčena pouze v jazyce: vzpomínka na zapomnění, hlas ticha.“

¹³⁶ Tamtéž, s. 66.

¹³⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. [repr.]. Paris: Gallimard, 2008. Collection Folio : essais, s. 146.

jiného, ale prostě se projevit. Básnické slovo tedy jazyk oprošťuje od služebnosti, aby se mohl stát místem zjevení.¹³⁸ V eseji „Stav osamělého ptáka“ („Las condiciones del pájaro solitario“) přímo říká, že při psaní musí dojít k „rozpuštění“ všech referencí, jediné tak lze dojít k poezii, ke svobodnému projevu samotné formy. Stejně tak se vytrácejí odkazy na autora a osobní prožitky se stávají součástí tvořivého hnutí vesmíru, zvaného *Ursatz*, jež psaní předchází i následuje.¹³⁹ Báseň je tedy autonomní entita, není pouze odvozená od existující osoby, scény či zkušenosti.

Osvobození od předem známého ukazuje Valente jako zásadní součást mystické zkušenosti (již tak často spojoval s poezií) v eseji o Miguelovi de Molinos. Extáze je zde popisována jako oproštění duše, jejíž střed se musí zbavit veškerých stvořených obrazů a forem a uvolnit tak místo plnosti toho, co ve své neurčenosti skýtá nekonečné možnosti forem a obrazů.¹⁴⁰

3.1.2 Cesta od konkrétního k abstraktnímu

V průřezu dílem jsme již uvedli, že Valenteho tvorba byla v počátcích konkrétnější, více vázaná na historický kontext a částečně výpravnější, smysl textu však nikdy nekončil u každodenní scény. Báseň „Anděl“ („El ángel“, *Na způsob naděje*) nabízí příklad kontrastu mezi všedním, nevinným začátkem:

Me he levantado,
he cubierto mi mesa con su tapete verde
y me he sentado cuidadosamente a deshojar
esta pequeña flor. Todo empezaba así.¹⁴¹

a nevšedním pokračováním:

Todo menos la muerte,
menos la vida,
el amor o el
odio.
[...]
Oscuro jugador,

¹³⁸ *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, s. 63.

¹³⁹ Tamtéž, s. 19–20.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 91.

¹⁴¹ VALENTE, José Ángel. *Obra poética I: Punto cero (1953-1976)*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, s. 19. „Vstal jsem, / položil jsem na stůl zelený potah / a sedl jsem si a opatrně jsem začal otrhávat / tuto malou květinu. Takhle všechno začínalo.“ Překlad vlastní.

frente a mí el ángel
con su terrible luz,
su espada,
su abrasadora verdad.¹⁴²

Potom se obě roviny proplétají, otrhávání okvětních plátků se stává zápasem na život a na smrt mezi nerovnými soupeři, kteří proti sobě stojí s tasenou květinou a mečem, oddělení jen hracím stolem se zeleným potahem. Konec otevírá prostor různorodým interpretacím:

Al fin me diste un nombre.
Yo tenía una flor,
tú una espada de fuego. Yo
la sola libertad de querer tu victoria.¹⁴³

Můžeme pomyslet na biblický příběh, kde Jákob dostává požehnání a nové jméno poté, co celou noc nevědomky zápasil s Bohem,¹⁴⁴ nebo báseň interpretovat jako zkušenost se smrtí, jež promění charakter člověka (přičemž tyto významy se nevylučují). Přesto chybí jistota, co zde znamenají abstraktní pojmy „jméno“ či „vítězství“, i přesnější vizuální popisy: andělův příchod není odvyprávěn jako ve fantastickém příběhu a básník se nepozastavuje u barvy či tvaru květu, stačí, když funguje jako symbol bezbrannosti.

Světských témat se více drží báseň „Cirkus: pět fragmentů“ („El circo: cinco fragmentos“), a přece i zde odchází ke hře perspektiv. Hned první strofa s opakovaným slovem „nada“ („nic“) jako by ohlašovala zároveň kouzelnický trik i iluzi celého cirkusu. Druhá užaslým pohledem sleduje akrobatku na visuté hrazdě:

Y yo aquí,
parte de cien, de mil,
parte de todo,
cuerpo ciego, sin límites,
tan fijo.
Tú, sin embargo, arriba, tan precisa,
nadadora en el aire
[...]¹⁴⁵

¹⁴² Tamtéž. „Všechno kromě smrti, / kromě života, / lásky nebo / nenávisti. / [...] Temný hráč / je anděl proti mně / se svým strašným světlem, / se svým mečem, / se svou spalující pravdou.“ Překlad vlastní.

¹⁴³ Tamtéž. „Nakonec jsi mi dal jméno. / Já jsem měl květinu, / ty ohnivý meč. Já / jen svobodu, že jsem chtěl tvé vítězství.“ Překlad vlastní.

¹⁴⁴ *Jeruzalémská bible*. Praha: Krystal OP, 2009, s. 82 (Gn 32,23–31).

¹⁴⁵ *Obra completa I*, s. 57. „A já zde, / jeden ze sta, z tisíce, / součást všeho, / slepé tělo, bez hranic, / tak nehybné. / Ty však, nahoře, tak přesná, / plavkyně ve vzduchu.“ Překlad vlastní.

Pár následujících veršů představuje vzdušné pohyby, ne však konkrétně v jejich drahách a gestech končetin, nýbrž v celku okouzlujícího dojmu. Hlavní je sám pohled diváka: ten zapomíná na své tělo, takřikajíc se rozpouští ve velkém těle publika a jeho oči, stejně jako oči všech ostatních, jsou slepé k bezprostřednímu okolí a připoutané k představení. Pohled a snění se objevují také v další strofě, kde je klaun (toto slovo, stejně jako „akrobatka“ či jejich synonyma, v básni mimochodem vůbec nefiguruje) popisován jako bůh smíchu, předtím však také jako

muñeco ritual
o dios vacío, dios
sin ningún atributo,
dios de trapo,
de nada y de cartón¹⁴⁶

Další sloka přináší výčet zvířat, který u čtenáře vyvolává sérii známých obrázků, ale spíše než o popis konkrétních jedinců zde jde o roli, jaká se od nich očekává:

La misión del león
es ser el ferocísimo
león de tres colmillos¹⁴⁷

A navíc tento výčet zakončuje slovo „člověk“, jako by i on byl jen dalším z exemplářů.

Poslední sloka pak čtenáře vytrhne z dílčích iluzí zaštitěných jednou velkou iluzí cirkusu, neboť se obrací na někoho, kdo je mimo tento svět, vidí jeho faleš a nedokáže se účastnit jeho veselí:

¿Y tú qué haces ahí,
fuera del circo, fuera
del mundo, contemplando
un elefante de papel pintado,
niño de nadie, niño
que jamás ha reído?¹⁴⁸

Ve sbírce *Básně pro Lazara* vyvolává konkrétní vizuální představu báseň „Ropucha“ („El sapo“). Ropuchu si zřejmě spojíme s ošklivostí, v literatuře ji nejprve zařadíme mezi

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 58. „rituální panák / nebo prázdný bůh, bůh / bez atributu, / bůh z hadrů, / z ničeho a z lepenky“. Překlad vlastní.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 59. „Posláním lva / je být tím ukrutánským / lvem se třemi tesáky“. Překlad vlastní.

¹⁴⁸ Tamtéž. „A co ty tu děláš, / mimo cirkus, mimo / svět, pozoruješ / slona na tapetě, / dítě nikoho, dítě / které se nikdy nesmálo?“. Překlad vlastní.

pohádkové symboly temných sil. V této básni je však temná ta síla, jež obojživelníka zabila, zatímco on sám se pojí se světlem, jemným zurčením vody a hudbou:

El sapo melancólico
de húmeda palabra,
con pulso de agua humilde,
transparente y remoto que vibrara
para llenar el sueño de frescura,
[...].
Luz breve fue su canto.¹⁴⁹

V celé básni se objevují kontrasty mezi světlem a tmou (u Valenteho zvlášť časté, jak ještě uvidíme) a mezi tíhou a lehkostí. Ropucha a její zpěv se pojí se vzdušností, těžká je proti tomu smrt. Abstraktní pojmy se přitom vážou k všednímu obrazu – i bez detailnějšího popisu si představíme třeba zákrut cesty rozpálený poledním sluncem („Mediodía: / ansiada luz que acepta y que devora“¹⁵⁰) s potokem zurčícím opodál a s banální mrtvolou spočívající v prachu. Pokud jde o širší interpretaci, nabízí se srovnání se stejnojmennou básní Tristana Corbièra (francouzsky „Crapaud“, ve sbírce *Žluté lásky*, *Les Amours jaunes*), kde svítí místo slunce měsíc a ropucha je živá, jen se sama ze strachu zaživa pohrbívá pod kamenem, ale také se mluví o jejím zpěvu a o svitu, ačkoliv ten v Corbièrově básni vychází ze žabákova oka. A báseň končí slovy „Bonsoir – ce crapaud-là c’est moi.“¹⁵¹ I bez této paralely by nás mohlo napadnout vykládat si žabáka jako metaforu básníka (nebo jakéhokoli člověka), jímž okolí opovrhne, on sám je možná skutečně zavrženíhodný, ale jeho hlas měl svou cenu. Ani toto vysvětlení však není nutné: Valente opět dokázal evokovat vizuálně živou scénu a vzápětí naše myšlenky a emoce obrátit vzhůru nohama.

Podobné převrácení nebo rozšíření perspektivy funguje i u dalších textů ze sbírek staršího data. Například báseň „Ráno“ („La mañana“, taktéž z *Básní pro Lazara*) působí nejprve jako pouhý popis krajiny, avšak přechází ve sdělení dlouhodobé životní zkušenosti. Země tu není jen objektem pozorování, ale hlavně zdrojem obživy. Objevuje se i tázání po dalších hodnotách či smyslu za krásou průzračného vzduchu (jako by zde byl zpochybněn Guillénův poklidný obdiv):

¹⁴⁹ *Obra poética I*, s. 125. „Melancholická ropucha / mokrého slova, / s tepem pokorné vody, / průhledné a vzdálené, chvěla by se, / aby naplnila sen svěžestí [...] / Krátké světlo byl její zpěv.“ Překlad vlastní.

¹⁵⁰ Tamtéž. „Poledne: / žádané světlo, jež přijímá a pohlcuje.“ Překlad vlastní.

¹⁵¹ CORBIÈRE, Tristan. *Les Amours jaunes*. Paris: Alcan-Lévy, 1873, s. 71. „Brývečer – ta ropucha jsem já.“ Překlad Vladimír Mikeš: CORBIÈRE, Tristan. *Žluté lásky*. Praha: Odeon, 1975.

Y más allá
de su belleza,
y más allá ¿qué hay?¹⁵²

V básni „Náměstí“ („La plaza“)¹⁵³ je popis prostranství nejprve východiskem pro vzpomínku na sjednocení zástupů ve snaze o rovnost a svobodu – tyto hodnoty jako by podpíraly i staré kamenné sloupy na tomto místě. To ovšem ještě není zvrat, takové básně se daly v době angažované poezie očekávat. Překvapení je, že básník tentokrát zůstává sám, představa bratrského davu tedy byla jen iluzí.

Zvrat ještě jiného druhu najdeme například v básni „Příhoda“ („El suceso“), jež pochází z novější sbírky *Stručný hlas*, kde se podle G. Aguirreho Martíneze začíná projevovat odpor ke světu obrazů a snaha o nalezení méně roztržitého světa;¹⁵⁴ v tomto případě však Valente bojuje proti obrazům právě roztržitostí. Báseň začíná jako nevinná scénka dítěte šklebícího se přes výlohu obchodu s votivními dary a figurkami, ale pokračuje jako noční můra, nejdřív pro dítě, pak pro vypravěče:

Yo me acerqué con los secretos guantes
del asesino-está-entre-nosotros
y le ofrecí un bombón envenenado.

Pero el niño dio gritos de horrorosa inocencia
y acudieron vecinos con enormes mangueras,
guardias municipales con el santo del día
en procesión solemne.

Y fui decapitado.¹⁵⁵

Z tohoto seskupení většinou konkrétních a samostatně snadno představitelných předmětů si těžko sestavíme koherentní scénu, jde spíše o surrealistické setkání ve stylu Lautréamontova šicího stroje s deštníkem. Těžko říct, co znamenají tajné nebo diskrétní rukavice s přívlastkem „asesino-está-entre-nosotros“. Mohlo by jít o parafrázi na součást mešního ordinária, „El Señor esté con vosotros“ – „Pán s vámi“, což by zapadalo do groteskně antiklerikálního ladění básně. Podobně jako v případě „Ropuchy“ je možno

¹⁵² *Obra poética I*, s. 130. „A zatím vším / za jeho krásou, / a za tím vším, co tam?“ Překlad vlastní.

¹⁵³ Tamtéž, s. 137.

¹⁵⁴ AGUIRRE MARTÍNEZ, Guillermo. Forma y abstracción en la poesía de José Ángel Valente. *Rilce*. 2016, 32(1), s. 8.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 315. „Přiblížil jsem se s diskrétními rukavicemi / vraha-který-je-mezi-námi / a nabídl jsem mu otrávený bonbon. // Ale chlapec vykřikl se strašnou neviností / a dostavili se sousedé s ohromnými hadicemi, / městská policie se světcem toho dne / ve slavnostním průvodu. // A srazili mi hlavu.“ Překlad vlastní.

ztotožnit básnický subjekt se zavržením i touhou po svobodě, reference jsou však nejednoznačné. Tato volnost v přiřazování obrazu k myšlence rozšiřuje pole možných interpretací a začleňuje Valenteho do básnické moderny.¹⁵⁶

V novějších sbírkách konkrétních zobrazení ubývá. V mnoha básních se objevují prvky vizuálního popisu – kategorie směru, tvaru či barvy – jež však nevytvářejí reálnou, reprodukovatelnou scénu. Příkladem je báseň „XXV“ ze sbírky *Žhnutí*:

Entrar,
hacerse hueco
en la concavidad,
ahuecarse en lo cóncavo.
No puedo
ir más allá, dijiste, y la frontera
retrocedió y el límite
quebróse aún donde las aguas
fluían más secretas
bajo el arco radiante de tu noche.¹⁵⁷

Prvotní mentální reprezentací mohou být pohyblivé abstraktní obrazy, jež se pomalu přelévají jeden do druhého díky opakování slov ze shodných lexikálních polí („hueco“, „concavidad“, „ahuecarse“, „cóncavo“ a „frontera“, „límite“ nebo „aguas“, „fluían“), skutečně tedy vytvářejí jistou vizuální představu či aspoň atmosféru, nejde pouze o hromadění pojmů ani o vyložení filozofickou nebo metafyzickou úvahu. Báseň si také můžeme vysvětlit jako popis milostného aktu – kdyby se nacházela ve sbírce *Mandorla*, čtenář by si ihned dutý prostor a skryté tekutiny vysvětlil jako pohlavní orgány a narušení hranic jako koitus. Také si můžeme vzpomenout na zkoumání prázdnoty (mimo jiné v podobě dutiny nebo částečně uzavřeného prostoru) v sochařské práci Eduarda Chillidy.

O důležitosti vizuální inspirace a současně vytváření vizuálních vjemů vypovídá „Escriptura sobre cos“ („Psaní na těle“), vycházející ze stejnojmenného obrazu od Antoniho Tàpiese, jemuž je báseň věnována. Na tmavém pozadí se jako nejasný světlý oblak rýsuje ležící ženské tělo od kolen po ramena, přes ně je neúhledně napsána jakási rovnice. V básni zůstává zachována neurčitost výtvarného díla, hra šerosvitu, pasivity a aktivity, překrývání vrstev:

¹⁵⁶ VELA, Javier. Valente y la campana de cristal. In: AGUDO, Marta a Jordi DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 148.

¹⁵⁷ *Obra poética* 2, s. 173. „Vstoupit, / udělat v sobě duto / ve vypouklém, / vydout se ve vypuklině. / Nemohu / jít dál, řekl(a) jsi a hranice / ustoupila a okraj / protrhl se ještě tam, kde vody / proudily nejtajněji / pod zářivým obloukem tvé noci.“ Překlad vlastní.

Cuerpo volcado
sobre sombra.
Toma forma de sí.
Se abre
hacia su vértice.
Tendido.
Escribo sobre cuerpo.
Número,
fracción.
Graffito el siete.
Escribo,
escribes sobre sombra, sobre cuerpo, donde
viene la luz a requerirte oscura.¹⁵⁸

Objevují se zde Valenteho oblíbené motivy: světlo a stín, zrod formy, tělo. Celkově báseň příliš nevyčnívá mezi jinými, čtenářská zkušenost se však značně liší, máme-li srovnání s „předlohou“. Můžeme se pak ptát, jestli ostatním Valenteho básním odpovídají podobné obrazy (už jsme uvedli, že Tàpies měl ve Valenteho životě dlouhodobě místo jako přítel i inspirátor, jeho estetika mu tedy byla blízká), jen si je vždy čtenář musí vytvořit pouze za pomoci textu.

Míra abstrakce se samozřejmě liší – napříč díly od konce sedmdesátých let i v rámci jednotlivých sbírek. Báseň „Oblaka“ („Las nubes“) z *Materiálu paměť* je například velmi vizuální (živě si představíme světlo prosvítající mraky za soumraku); naopak „Slovo“ („Palabra“) z téže sbírky vizuálně rekonstruujeme jen stěží, drží se totiž mystického oproštění. Čtyři krátká dvojverší se skládají vždy z konkrétního slova a z jeho uvržení do prázdnoty. Třetí a čtvrté znějí:

Ala
sin pájaro.

Vuelo
sin ala.¹⁵⁹

Dochází tedy k narušení běžných řetězců konotací, křídlo si představujeme jako základní atribut ptáka, let jako to, k čemu jsou určena křídla. Tyto automatismy chce Valente rozbít, aby se dostal ke Slovu, k nekonečné jednotě prosté všech obrazů (jak se praví v následující strofě). Závěrečná strofa pak mluví o světle bez nekonečné rozmanitosti

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 163. „Tělo vržené / na stín. / Obléká svůj tvar. / Otvírá se / ke svému vrcholu. / Natažené. / Píšu na těle. / Číslici, / zlomek. / Vyrývám sedmičku. / Píši, / píšeš na stín, na tělo, kam / si tě přišlo vyžádat temné světlo.“ Překlad P. Z., s. 181.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 21. „Křídlo / bez ptáka. // Let / bez křídla.“

Vývoj směrem k abstrakci můžeme posoudit na básni, která opět nese jméno „Anděl“ („El ángel“), jen se tentokrát nachází v oddílu *Materiál paměť*, vydaném poprvé v roce 1977, zatímco první stejnojmenný text pochází ze sbírky *Na způsob naděje* z let 1953–1954. Novější verze zní:

No separes
la sombra de la luz que ella ha engendrado.¹⁶⁰

40

tajemství). Tomu dává za pravdu i následující pasáž z eseje „O působení základních slov“ („Sobre la operación de las palabras sustanciales“):

El despertar, el alba: modo y lugar de lo que preaparece, de lo que es pura y absoluta intensidad de la manifestación antes de entrar en el orden de las significaciones. De la palabra poética, situada esencialmente en este preaparecer, en esta anterioridad-interioridad con respecto de la significación, habría que decir en primer término que es ininteligible. En ella, la significación sería, fundamentalmente, inminencia, ya que, de por su naturaleza, esa palabra, al tiempo que es dicha, ha de quedar siempre a punto de decir.¹⁶¹

Vidíme, že ve starší z obou básní se stýká každodenní s nadpřirozeným či mytickým, nepoměr sil při střetu obyčejného člověka s osudem je popsán se špetkou ironie. V novější básni už oblast tajemství neopouštíme, jedinými vizuálními prvky jsou světlo a tma, jinak se zde neobjevuje jediný konkrétní objekt či postava a dění v básni je možno propojit s tématem samotné tvorby, takže obsah nelze už vůbec oddělit od vyjádření.

3.2 Vizuální charakteristiky

Valente pracuje s viditelným a neviditelným, se zobrazeními více či méně konkrétními, ve všech případech ovšem můžeme zkoumat různé aspekty básnických projevů spojených s vizualitou.

3.2.1 Světlo, stín

Již bylo řečeno, že světlo a tma mají ve Valenteho tvorbě významné místo. Setkáváme se s nimi v mnoha básních napříč celým dílem. Jde jistě o symboly hojně užívané u mnoha básníků, pokusíme se však postihnout specifičnost Valenteho přístupu opět za pomoci konkrétních básní.

Světlo se u Valenteho objevuje s různým významovým zabarvením. Někdy je tradičním symbolem pro pozitivní hodnoty jako naděje, radost či láska. Například hned v první básni sbírky *Na způsob naděje*, „Budou prach...“ („Serán ceniza...“). První strofa

¹⁶¹ *La piedra y el centro*, s. 65. „Probuzení, svítání: povaha a místo toho, co se předobjevuje, co je čistá a naprostá intenzita zjevení ještě předtím, než vstoupí do řádu významů. O básnickém slovu, nacházejícím se bytostně v tomto předobjevení, v této předčasnosti-niternosti vzhledem k významu, je především třeba říci, že je nesrozumitelné. Význam v něm znamená nutně bezprostřední blízkost, protože ze své podstaty musí toto slovo, když je vyřčeno, zůstat vždy zároveň těsně před vyřčením.“

popisuje přechod opuštěné bezejmenné pouště a vyprahlost srdce. Druhá nabízí hned v prvním dvojverší záblesk naděje:

Hay una luz remota, sin embargo,
y sé que no estoy solo;¹⁶²

V textu „Tento tvůj obraz“ („Esta imagen de ti“, *Paměť a znaky*) vyjadřuje světlo sílu („armada de...“) a čistotu („palabras más puras“) lásky a prozařuje šťastnou vzpomínku:

Estabas a mi lado
y más próxima a mí que mis sentidos.

Hablabas desde dentro del amor,
armada de su luz.

Nunca palabras
de amor más puras respirara.¹⁶³

Tento jas je zcela jiného řádu než běžné denní světlo; to proti němu působí šedivě:

Hablabas desde el centro del amor,
armada de su luz,
en una tarde gris de cualquier día.¹⁶⁴

Jas se vyznačuje čistotou a prostotou také ve vzpomínce věnované zesnulému básníkovi Alfonsu Costafredovi. Zároveň je nerozlučitelně spojen se svými protiklady: tmou, bolestí, nocí. Teprve z nich se může světlo zrodit a na jejich pozadí je možno je skutečně vnímat a vážit si ho:

Hemos estado demasiado combatidos por la muerte,
[...]
para no agradecer
la simple rama de la luz
que en tiempo de dolor florece.

[...]
Del horror de la noche
solo la noche y tú fuisteis testigo.
Mas tú ya dieras testimonio,
como la simple luz en que la noche
del combatiente oscuro desemboca

¹⁶² *Obra poética I*, s. 15. „V dálce je však světlo / a já vím, že nejsem sám.“ Překlad vlastní.

¹⁶³ Tamtéž, s. 197. „Ležela jsi vedle mě / a bylas mi bližší než mé smysly. // Promlouvala jsi zevnitř lásky, / obrněná jejím světlem. / Nikdy jsem / čistější slova lásky nedýchal.“ Překlad P. Z., s. 41.

¹⁶⁴ Tamtéž. „Promlouvala jsi ze středu lásky, / obrněná jejím světlem, / v šedivém odpoledni jakéhosi dne.“

da en tiempo de dolor
testimonio de ti,
la simple luz, tu compañera
de hoy, mi amigo.¹⁶⁵

Přechod ze tmy do světla rozhodně není jednoduchý, v tomto úsilí někdy může světlo téměř zahalit tma. Tak můžeme chápat v následujících řádcích z básně „Padá noc“ („Cae la noche“, *Báseň pro Lazara*) rozdělení slova uprostřed verše. To zároveň zní jako nádech uprostřed namáhavé chůze, jako by před dalším krokem i světlo bylo plné bolesti, ale s dalším odhodláním si chodec uvědomí, že bolestivá je přece jen sama chůze:

Cae la noche.
[...]
Allí descansa, yace,
allí, vencido,
yace su propio ser.
El hombre puede
cargarlo a sus espaldas
para ascender de nuevo
hacia la luz penosa-
mente: puede caminar para siempre,
caminar...¹⁶⁶

Není možno nechat stranou ani roli světla ve skutečně vizuálních popisech. V básni „Sila“ („Silos“, *Paměť a znaky*) jde o vše zastřešující charakteristiku, báseň totiž začíná takto:

Silos
La luz.¹⁶⁷

a dále evokuje krajinu s tmavou červenozemí táhnoucí se do dálky. Světlo ovšem i zde nese citové zabarvení, nedá se jasně určit jako negativní či pozitivní, připomíná totiž žár slunce, který dává vyrůst obilí ukrytému v silech, ale přitom vysušuje zemi a znepříjemňuje práci, a hlavně spolu s každodenními východy slunce představuje neměnnost lidského utrpení. Závěr básně zní:

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 460. „Byli jsme příliš ubiti smrtí, [...] / abychom necítili vděk / za prostou snítku světla, / jež kvete v čase bolesti. [...] // Hrůzy noci / jen ona a ty jste byli svědky. / Ty jsi však už vydal svědectví, / tak jako prosté světlo, v němž noc / temného bojovníka ústí, / vydává v čase bolesti / svědectví o tobě, / prosté světlo, tvůj společník / pro dnešní den, můj příteli.“ Překlad vlastní.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 79. „Padá noc. [...] / Tam spočívá, leží / tam, poražené, / jeho vlastní bytí. / Člověk si je může / naložit na záda, / aby opět stoupal / ke světlu bolesti- / vě: může kráčet navždy, / kráčet...“ Překlad vlastní.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 223. „Sila / Světla.“ Překlad P. Z., s. 44.

Pesa la luz. Gravita el eje ardiente
sobre el pecho del hombre,
sobre su sorda servidumbre
y el seco llanto de los siglos.

Silos.¹⁶⁸

Autora zřejmě zvlášť zaujaly světelné změny spojené s podzimem. Tomuto ročnímu období se věnuje hned v několika básních, uvedme si zde dva příklady z knihy *Interiér s postavami*. První z nich nese název „Ubývání světla“ („Declinación de la luz“). Příroda se zde „uchyluje do plodné samoty“ a hýří barvami od zlaté přes žlutou až k červené. Zářivé barvy jsou poslední hrou světla, než se odebere na zimní odpočinek. Světlo opět vyžaduje svůj protiklad, aby mohlo znovu povstat, jak dokládá poslední strofa:

Sobre las encendidas hojas
cumple la luz su ciclo
oscuro y cede a la impalpable
fecundación
—oh luminosa noche—
de la sombra.¹⁶⁹

Podobně světlo mizí i v „Podzimní písni“. Ta je ovšem hermetičtější povahy, těžko si představit, jak se světlo hrouží pod světlo. Pro interpretaci básně má zásadní význam její název, a světlo tak můžeme vnímat skutečně jako přírodní úkaz. Takto může evokovat zlaté listí spadané na zem nebo zanořování živé přírody zpět do země, z níž na jaře vyrašila. Stín je tu opět personifikován a zdá se, že kromě tradičních jarních rituálů je třeba vykonat oběť i proto, aby nastala potřebná zima. Celou „Podzimní píseň“ pak samozřejmě můžeme chápat jako vyjádření životního pocitu, který je nezávislý na ročních obdobích.

Ahora se sumerge
bajo la luz la luz.
Esperar es aún
el lote nuestro.
Fino animal de sombra
que unifica la noche,
extiende

¹⁶⁸ Tamtéž. „Tíží světlo. Vznáší se žhavá osa / nad hrudí člověka, / nad jeho úpornou porobou / a nad suchým pláčem staletí. / Sila.“ Překlad P. Z., s. 44.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 499. „Na rozzářených listech / uzavírá světlo svůj temný / cyklus a podvolí se nehmotnému / oplodnění / – ach zářivá noci – / stínu.“ Překlad vlastní.

tu cuerpo transparente sobre el aire
para que el sacrificio sea consumado.¹⁷⁰

Pro Valenteho jsou typická paradoxní spojení světla a tmy či jejich synonym, jež většinou nemají smysl na mimetické úrovni, ale často ukazují na složitost tvůrčího procesu.¹⁷¹ Nejčtenější jsou ve sbírce *Bohovi těchto míst* (*Al dios del lugar*, 1989). Objevují se zde následující verše (každý verš či dvojverší pochází z jiné básně):

- (1) de tantas sombras luminosas¹⁷²
- (2) La oscura violencia del sol¹⁷³
- (3) bajo la oscura aparición del día¹⁷⁴
- (4) En Corona donde el sol despertaba / sus formas más oscuras¹⁷⁵
- (5) Rigor oscuro de la luz.¹⁷⁶
- (6) en la declinación oscura de la luz¹⁷⁷
- (7) Cuerpo sombrío de la luz¹⁷⁸

Je zajímavé, že někdy vzniká dojem nejasnosti, přízračnosti (první a šestý příklad), jindy se protiklady navzájem podtrhují a vyniká jejich tvrdý kontrast (druhý a pátý příklad). Z čistě vizuálního hlediska by se nám mohla vybavit temná skvrna, která zůstane na sítnici, když se podíváme do příliš jasné záře. I zde může jít o podobný princip: intenzita světla dosáhla takové úrovně, že se překlápí do svého opaku – opět se vracíme k mystice, vzpomeňme také na setkání protikladů v Bohu u Mikuláše Kusánského.

Tato figura se opakovaně vyskytuje také ve sbírce *Fragmenty budoucí knihy*. Zde výslovně zaznívá spojení „El rayo de tiniebla“¹⁷⁹, známé od Dionysia Areopagity a sv. Jana od Kříže. Zářivé temnoty však mají své místo už v žalmech: „ani temnota není před tebou tmavá a noc svítí jako den.“¹⁸⁰ Později se objevují také u Góngory, Westphalena, Rimbauda

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 504. „Nyní se hrouží / pod světlo světlo. / Čekat je stále / naším osudem. / Jemné zvíře stínu, / které překleneš noc, / prostří / své průzračné tělo na vzduch, / aby oběť byla dokonána.“ Překlad P. Z., s. 93.

¹⁷¹ UGALDE, Sharon E. José Angel Valente's "Material Memoria" and the Poetic Process. *Pacific Coast Philology*. Penn State University Press, 1983, **18**(1/2), s. 54.

¹⁷² *Obra poética 2*, s. 200. „zářivé stíny“. Překlad vlastní.

¹⁷³ Tamtéž, s. 205. „Temná divokost slunce“. Překlad P. Z., s. 180.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 209. „pod temným příchodem dne“. Překlad vlastní.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 210. „V Coroně, kde slunce probouzelo / své nejtemnější tvary.“ Překlad vlastní.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 220. „Temná strohost světla.“ Překlad P. Z., s. 183.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 227. „v temném úpadku světla“. Překlad P. Z., s. 184.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 235. „Stinné tělo světla“. Překlad vlastní.

¹⁷⁹ VALENTE, José Ángel. *Fragmentos de un libro futuro*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2000, s. 60. „Blesk temnoty“

¹⁸⁰ *Jeruzalémská bible*, s. 1046 (Ž 139,12).

nebo Celana.¹⁸¹ V dotyčné básni (bez názvu) lze najít obě polohy vztahu mezi světlem a tmou:

La memoria nos abre luminosos
corredores de sombra.

Bajamos lentos por su lenta luz
hasta la entraña de la noche.

El rayo de tiniebla.

Descendí hasta su centro,
puse mi planta en un lugar en donde
penetrar no se puede
si se quiere el retorno.

Se oye tan sólo una infinita escucha.

Bajé desde mí mismo
hasta tu centro, dios, hasta tu rostro
que nadie puede ver y sólo
en esta cegadora, en esta oscura
explosión de la luz se manifiesta.¹⁸²

Nejprve jsou světlo a stín oddělené nejasně, dokud paměť tápe, a světlo se pohybuje pomalu – snad jde o opuštění všednosti a vnějších vjemů, jež se za normálních okolností míhají jeden za druhým. Duch se v rozjímání obrací sám do sebe. Musí se oprostít dokonale, jinak by se nemohl zaposlouchat do svého naslouchání,¹⁸³ nemohl by si uvědomit stav, který sám už znamená radikální zkušenost, z níž není návratu, a provází jej temný výbuch světla.

3.2.2 Barvy

Zaměříme-li se ve Valenteho díle na použití barev, nesetkáme se s verlainovskou zálibou v tónech, barvy tu většinou nenesou přesnější specifikaci. Nejčastěji jsou to žlutá, bílá, šedá,

¹⁸¹ MOGA, Eduardo. Dos libros y una semblanza. In: AGUDO, Marta a Jordi DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 104.

¹⁸² *Fragmentos de un libro futuro*, s. 60. „Paměť nám otvírá zářivé / chodby stínu. // Snášíme se pomalým světlem / až do útrob noci. // Blesk temnoty. // Sešel jsem až do jeho středu / a došlápl na místo, kam / se nesmí proniknout, / pokud je návrat žádoucí. // Zní jen neustálý střeh sluchu. // Klesl jsem ze sebe sama / do tvého středu, bože, ke tvé // nepostřehnutelné tváři, která / jen v oslepujícím, temném / výbuchu světla vyvstane.“ Překlad P. Z., s. 245.

¹⁸³ Vzpomeňme opět na Heideggerovo „tišení ticha“.

zelená a modrá. Opět jde v některých případech o skutečný popis viditelné scény, jindy o význam spíše symbolický.

Báseň „Pták podzimu“ („Pájaro del otoño“) se soustředí přímo na barvy, tentokrát se zde odstíny objevují, ovšem jen virtuálně, jako vztahy mezi základními barvami (a šedou jakožto absencí barvy). Následující verše uzavírá sloka s prosbou k ptáku podzimu, aby si vzpomněl na zpívajícího, až bude ve svém království (po vzoru zločince po pravici Ukřižovaného v Evangelii). Vyjmenování barevných změn lze tedy chápat jako uznání moci přírody proměňovat skutečnost.

El azul palidece hacia lo blanco.

El rojo halla en lo negro
su redoblada ausencia.

El amarillo
desciende todas las escalas
hasta entrar en lo gris.¹⁸⁴

Najdou se i další příklady, kde barva sice vychází z popisu viditelné skutečnosti, ale není jen atributem, dokreslením scény, nýbrž hraje v básni autonomní roli. Snad proto jako by nebylo třeba zabývat se přesným odstínem – šedá je jednoduše šedou, modrá modrou („Pád soumraku dnes odpoledne“ – „El descenso del crepúsculo esta tarde“ z *Materiálu paměť* a bezejmenná báseň ze sbírky *Nerozední se zpěvný pták*):

Esta luz gris de las nubes que es como una madre, gris, gris, gris, gris, a su seno me atiende.¹⁸⁵

En el cielo de parís se entrecruzan las nubes. Súbitos intervienen los azules. Ríos limpios de luz, las alas. ¿Dónde buscas la cabeza del ángel? Ángeles degollados al pie de las guitarras. Blancos, azules, ángeles. ¿Quién podría llorarte, muerto, en esta tarde?¹⁸⁶

V dalších případech barva sice také vychází ze skutečnosti, ale má v básni významnou symbolickou roli, jako v „Keramice s postavami na bílém pozadí“ („Cerámica con figuras sobre fondo blanco“, *Interiér s postavami*):

¹⁸⁴ *Obra poética* 1, s. 142. „Modrá bledne směrem k bílé. // Červená nachází v černé / svou zdvojenou nepřítomnost. // Žlutá / klesá po všech stupních, / až vejde do šedi.“ Překlad vlastní.

¹⁸⁵ *Obra poética* 2, s. 31. „Tato šedá záře jas mraků, která je jako matka, šedá, šedá, šedá, šedá, přitahuje mě ke svému prsu.“ Překlad vlastní.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 266. „Na pařížském nebi se křížují mraky. Zčistajasna vyhřežne modř. Čisté řeky světla, křídla. Kde hledáš andělovu hlavu? Andělé podřezaní na úpatí kytar. Běli, modři, andělé. Kdo by tě mohl oplakávat, mrtvý, v takovém odpoledni?“ Překlad P. Z. (s. 183) upraven, aby byly zachovány rysy komentované v originále.

Cómo no hallar
alrededor de la figura sola
lo blanco.
[...]

Del murciélago al pez o a la rama o al hombre,
el vacío, lo blanco.

Cómo no hallar
alrededor de la palabra única
lo blanco.

Fénix, rama, raíz, dragón, figura.

El fondo es blanco.¹⁸⁷

Báseň bychom mohli vnímat jako prostý popis obrazů na keramice, kdyby nebylo verše „alrededor de la palabra única“. Je sice možné, že na dotyčné váze se nacházel i krátký nápis, ale výraz „slovo“ má pro Valenteho hluboký význam (proto se také v eseji „O působení základních slov“ staví vedle sebe pojmy „lenguaje“ a „palabra“, přičemž druhé z nich je vnímáno jako cesta k prapůvodní materii)¹⁸⁸. Vzpomeňme na již jmenovanou báseň v próze z knihy *Konec stříbrného věku* jménem „Druhá variace nakoso“. V ní se také mluví o drobném uměleckém díle a bílé pozadí hraje dokonce významnější roli než to, co je na něm. Křepelka a narcis mají vést oko ke středu nebo k „neviditelnému tvaru, do něhož jsou vepsány“.¹⁸⁹ V „Keramice...“ se vedle sebe řadí zvířata bájná i skutečná, přírodní prvky i člověk jakoby bez vztahu, všechny motivy spočívají jen samy v sobě a nejsou součástí širší scény, mezi nimi a kolem nich se nachází jen prázdnota.¹⁹⁰ Podobně odtržené je i „jediné slovo“. Není zapojeno do běžného jazyka, je třeba je vnímat odděleně.

Symbolický význam barvy v popisu skutečnosti, dokonce opět uměleckého díla, představuje také opakované použití šedé v básni „Picasso-Guernica-Picasso: 1973“ („la superficie lívida del gris“, „sobre el gris coagulado de Guernica“, „donde no puede / reposar ni morir en el gris de Guernica / la memoria“)¹⁹¹. Báseň vyzdvihuje Picassovu schopnost

¹⁸⁷ *Obra poética I*, s. 446. „Jak nenalézt / kolem jedině postavy / jen bílo. [...] // Od netopýra k rybě či k větvi nebo k člověku / prázdnota, bílo. // Jak nenalézt / kolem jediného slova / jen bílo. // Fénix, kořen, drak, postava. // Pozadí je bílé.“ Překlad P. Z., s. 81.

¹⁸⁸ *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, s. 63.

¹⁸⁹ *El fin de la edad de plata: seguido de Nueve enunciaciones*, s. 111.

¹⁹⁰ Podobný výklad podává i sám Valente v textu „Jak se maluje drak“ („Cómo se pinta un dragón“) – *Obra poética 2*, s. 11.

¹⁹¹ *Obra poética I*, s. 463. „na sinavém povrchu šedi“, „vysrážená šed' Guerniky“, „kde nemůže / v šedi Guerniky spočinout ani zemřít / paměť.“ Překlad P. Z., s. 85.

uchovat hrůzu masakru nikoli v hrdinské scéně, která se dá snadno uložit mezi obrázky z národních dějin, ale v konkrétní ošklivosti a bídě.

Barvy se také objevují ve vyložené metaforické funkci. V „Hříchu“ („El pecado“, *Interiér s postavami*) vyjadřují poskvrněnou nevinnost – konkrétní interpretace může být složitější, ale Valente jistě vědomě pracoval s konotacemi bílé a černé:

El pecado nacía
como de negra nieve¹⁹²

Jindy nejde o spojení navyklá a snadno vysvětlitelná:

Hacerse el amor a sí mismo
delante de un espejo
y en el umbral de un tiempo
sin progresión posible,
mientras
se desprenden sin fin los amarillos
pétalos de la noche.¹⁹³

Žlutou barvu můžeme vnímat jako protiklad temnoty noci,¹⁹⁴ zde však noc ztělesňuje, proto by mohlo jít o paradox podtrhující bezvýchodnost a nehybnost scény. Láska zde nepřechází na nikoho jiného a vrací se zpět i prostřednictvím zrcadla. Nepostupuje ani sám čas a odlupování okvětních lístků, tedy vadnutí květin, je sice obvykle symbolem pomíjivosti, ale na tomto místě nemá konce, což také znamená, že tento květ nepřinese žádný plod. Je nutno přiznat, že takováto interpretace není spolehlivá, právě k tomu ovšem vede neurčitost spojená s významem barvy, jež v tomto případě zřejmě nevychází ze skutečně viditelného obrazu.

Viděli jsme tedy, že Valente při použití barev vychází z viditelné skutečnosti i z neviditelných významů. K barvě přistupuje většinou jako k samostatné entitě, nikoli jako k prvku dokreslujícímu scénu.

¹⁹² *Obra poética 1*, s. 205. „Hřích tiše rašil / jakoby z černého sněhu“. Překlad P. Z., s. 43.

¹⁹³ *Obra poética 2*, s. 18. „Milovat se sám se sebou / před zrcadlem / a na prahu času / bez možnosti změny, / zatímco / se bez konce odlupují žluté / okvětní plátky noci.“ Překlad vlastní.

¹⁹⁴ UGALDE, Sharon E. José Angel Valente's "Material Memoria" and the Poetic Process, s. 54.

3.2.3 Tvary

Studium tvarů a prostoru v tvorbě Josého Ángela Valenteho by vyžadovalo širší zkoumání, na něž zde není prostor. Zaměříme se tedy jen na dva hojně užívané prvky, které se opět nacházejí na hranici vizuálního popisu a abstraktního významu, a na několika příkladech si ukážeme, jak Valente s těmito prvky pracuje. Jde jednak o dutinu, výduť, prohlubeň atd., jednak o linii, hranici a jejich obdoby.

Dutina je ústředním motivem ve sbírce *Mandorla*. Název odkazuje na ovál rámuující v románském umění zobrazení Krista či svatých a zde je možno jej chápat také jako symbol pro dělohu. Tématem knihy je ženské tělo jako bod mystického spojení na pomezí erotiky a vztahu k božskému a jako místo, kde se ruší protiklad mezi duší a hmotou.¹⁹⁵ Reprezentativním příkladem je stejnojmenná báseň:

Estás oscura en tu concavidad
y en tu secreta sombra contenida,
inscrita en ti.

Acaricié tu sangre.

Me entraste al fondo de tu noche ebrio
de claridad.

Mandorla.¹⁹⁶

Tvar mandorly i zde ohraničuje posvátný prostor, ale na rozdíl od románských fresek v něm místo světce figuruje jen nic, samotná výduť.¹⁹⁷ Dutina zde přesto není místem, kde něco chybí, představuje naopak plodnost. Stačí, že obsahuje a zná sama sebe, je v sobě vepsána, proto může předávat genetickou informaci jednak ve smyslu doslovném, jednak jakožto tvůrčí prostor, o němž Valente mluví v „Pěti fragmentech pro Antoniho Tàpiese“. Mystické spojení, proniknutí do tajemství, která nemohou být vysvětlena, naznačuje opět paradoxní spojení světla a tmy.

Další báseň, kde se dutina a její synonyma dokonce opakují, je již komentovaná „XXV“ ze sbírky *Žhnutí* (viz podkapitolu 3. 1. 2).

¹⁹⁵ HOLUB, Jiří. José Ángel Valente – mezní básník. VALENTE, José Ángel. *V kořenech světla ryby*. Praha: Fra, 2004, s. 273.

¹⁹⁶ *Obra poética* 2, s. 81. „Jsi temná ve svém vydutí / a ve svém tajném stínu jatá / do sebe vepsaná. // Pohladil jsem tvou krev. // Uvedla jsi mě na dno své noci opilého / jase. // Mandorla.“ Překlad P. Z., s. 120.

¹⁹⁷ GÓMEZ TORÉ, José Luis. Formas y ausencias de lo sagrado en la poesía de José Ángel Valente. In: AGUDO, Marta a Jordi DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 307.

V knize *Bohovi těchto míst* se nachází stručná bezejmenná báseň:

Formó
de tierra y de saliva un hueco, el único
que pudo al cabo contener la luz.

(*Materia*)¹⁹⁸

Opět jde o jasný odkaz na biblický text, konkrétně na úryvek z Evangelia podle sv. Jana, kde Ježíš uzdravil slepého blátem ze své sliny.¹⁹⁹ Důlek může představovat buď stopu po plivnutí v prachu, kde se utvořilo léčivé bláto, nebo spíše oko, které bylo předtím nepropustné a náhle je schopno přijmout světlo. V evangeliu navíc před uzdravením Ježíš na otázky ohledně hříchu, který slepotu způsobil, odpověděl tím, že sám sebe označil za světlo světa; slepec po uzdravení uvěřil, takže se dá říci, že toto světlo přijal. Valente nemusel mít na mysli výklad dokonale shodný s křesťanskou naukou, ale mohl se inspirovat tímto uschopněním k přijetí hlubšího významu. Zároveň je zajímavé, že k vyléčení dochází prostřednictvím prachu a lidské sliny, tedy spojením dvou prostých, skoro až nedůstojných hmot. Na to klade důraz i dovětek či podtitul v závorce. Hmota ovšem nestačí, je třeba z ní vytvořit prostor schopný obsahovat, jímž je „obyčejný“ důlek.

Schopnost obsahovat je zásadní také v básni „Džbán“ („Cántaro“, *Báseň pro Lazara*):

El cántaro que tiene la suprema
realidad de la forma,
creado de la tierra
para que el ojo pueda
contemplar la frescura.

El cántaro que existe conteniendo,
hueco de contener se quebraría
inánime. Su forma
existe solo así,
sonora y respirada.

El hondo cántaro
de clara curvatura,

¹⁹⁸ *Obra poética* 2, s. 191. „Vyhlobil / z hlíny a slin jamku, jedinou, / jež nakonec mohla pojmout světlo. // (*Hmota*)“ Překlad P. Z., s. 173.

¹⁹⁹ *Jeruzalémská bible*, s. 1859 (J 9,1–7).

bella y servil:
el cántaro y el canto.²⁰⁰

Smyslem džbánu není jeho obsah, ale samo obsahování. To, že celá báseň vypovídá kromě džbánu především o poezii, je jasné z posledního verše. Důraz na formu, tedy na akt obsahování, a ne obsah, uskutečňuje i sama báseň. Netají se svou vlastní stavbou: přesah v prvním verši přitahuje pozornost na slovo „suprema“²⁰¹, a tím ještě úderněji zazní „realidad de la forma“. Na formální stránku upozorňuje i falešná paronomázie v závěru. Všimněme si také, že i tento dutý prostor je vytvořen z hlíny, takže je zásadní spojení materie a formy. Díky džbánu je možno obdivovat svěžest, životnost hmoty, která je zároveň čistou formou, neboť je stále připravena formu přijmout.²⁰² Důraz na akt obsahování připomíná Chillidovy sochy, které nepřipoutávaly pozornost samy na sebe, ale na prostor v sobě i kolem sebe. Umění, v němž je vidět hmota i způsob bytí konkrétních věcí, je zase v souladu s Heideggerovými myšlenkami. Ve svém textu „Věc“²⁰³ pak sice nemluví o uměleckém díle, ale při zkoumání bytí věci pracuje přímo s příkladem džbánu.

Pokud jde o linii, s tímto prvkem jsme se už setkali v novější z obou básní jménem „Anděl“. A kupodivu jej nalézáme v dalším textu (bez názvu), kde se anděl objevuje, v knize *Bohovi těchto míst*:

Línea o modulación, apenas
trazo, tentativa del cuerpo, envite
oscuro
del ángel que aún no puede
afirmarse en el borde
sumido de la luz.²⁰⁴

Linie se tu objevuje hned dvakrát: jako temný obrys anděla a jako hranice světla (kterou jsme ostatně viděli i v básni „Anděl“). Ani v jednom případě neznamená jasné rozmezí. Jde spíše o váhavé náznaky, o prolínání světla a tmy a teprve probíhající zrod

²⁰⁰ *Obra poética 1*, s. 120. „Džbán má výsostnou / skutečnost tvaru, / vytvořen ze země, / aby oko mohlo / pozorovat jeho svěžest. // Džbán je díky tomu, že obsahuje, / bez toho by se rozbil / jak bez duše. Jeho tvar / existuje jen tak, / zvukný a vzdušný. / Hluboký džbán / jasné křivky, / krásné a úslužné: džbán a zpěv.“ Překlad vlastní.

²⁰¹ LLERA, José Antonio. La forma y el vacío creador en “el cántaro” de José Ángel Valente. In: AGUDO, Marta a Jordi DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 387.

²⁰² CALVO RODRÍGEZ, José Andrés. “El cántaro” o la creatividad de lo vacío en la poesía de José Ángel Valente. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. 2007, CLXXXIII(726), s. 513.

²⁰³ HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*, s. 7–38.

²⁰⁴ *Obra poética 2*, s. 197. „Křivka či odstín, stěží / obrys, pokus o tělo, temný / náznak / anděla, který ještě nemůže / jasně strmět na zasutém / okraji světla.“ Překlad P. Z., s. 176.

formy. Proto, ačkoliv jde o linky mezi tmavými i světlými plochami, nedají se považovat za viditelné nejen proto, že nejde o konkrétní zobrazení, ale i proto, že ještě nenašly svoje místo.

Hranice zůstává nejasná i v následující bezejmenné básni ze sbírky *Materiál paměť*:

Como se abría el cuerpo del amor herido
como si fuera un pájaro de fuego
que entre las manos ciegas se incendiara.

No supe el límite.

Las aguas
podían descender de tu cintura
hasta el terrible borde de la sed,
las aguas.²⁰⁵

Zde jsou do protikladu namísto tmy a světla postaveny oheň a voda. Předěl mezi jednotlivými polovinami básně, které se nesou ve znamení těchto živlů, tvoří slovo „límite“. To ovšem není jedinou pomyslnou linií v básni, a když se čtenář snaží přisoudit tomuto slovu význam, vystupují do popředí i další možné linie či meze. Jednou může být zranění, otevírající se tělo přirovnané k dlaním přitisknutým k sobě. Další pak hranice, jejíž překročení (Přílišná vášeň? Nebo naopak lhostejnost, která způsobuje vysychání životodárné vláhy ve vztahu, jak naznačuje druhá strofa?) má za následek toto zranění. Další linkou je hladina klesajících vod. Hranice je viditelná v textu, ale nejasná jako významový prvek, zřejmě se však váže k různorodým vizuálním představám, jež mohou teprve vyvolat u čtenáře žádoucí prozření.

3.3 Pohled

Vidění a pohled jsou časté motivy či přímo témata Valenteho básní a pozastavuje se u nich i ve svých esejích. Pohled je třeba očistit podobně jako jazyk, k této očistě dochází v poezii i v mystice.

Již ve svých prvních sbírkách, silněji spjatých se skutečností, si Valente uvědomuje zrádnost pohledu. Svědčí o tom hned tři texty z *Básní pro Lazara*, z nichž si uvedeme krátké

²⁰⁵ Tamtéž, s. 36. „Jak se otvíralo tělo zraněné lásky, / jako by to byl ohnivý pták, / který se v slepých rukou vznítíl. // Neznal jsem hranici. / Vody / mohly klesat od tvého pasu / až k hrůznému okraji žízně, / vody.“ Překlad P. Z., s. 105.

úryvky. První z nich, jak naznačuje název „Pronikání do smyslu“ (Entrada al sentido“), mluví o hledání, snad smyslu života nebo jádra skutečnosti; úspěch je však nemožný, člověku se staví do cesty nezdolatelné překážky – samota, strach, pomíjivost. Vše je nekonečně vzdáleno i jeho pohledu:

Entre el ojo y la forma
hay un abismo
en el que puede hundirse la mirada.²⁰⁶

Spíše než o konstruktivní descartovskou skepsi se jedná o prožitek osamělosti ve světě, s nímž je těžké navázat kontakt pro umělce i pro člověka obecně. Oko se dívá, ale než dorazí k cíli, může se nechat zmást nebo ztratit sílu dívat se pravdivě.

Ve dvou následujících básních dává autor před zrskem přednost hmatu. V první nepovažuje za dost čisté ani světlo („Světlo nestačí“, „La luz no basta“):

La luz... pero no basta
no me basta mirar.
Porque empapado está el mirar de sueño,
contagiada la luz por el deseo,
[...].²⁰⁷

Pohled má sklon upadat do snění a světlo, díky němuž vidí, mu nepřináší skutečnost v pravé podobě, nýbrž zdeformovanou předem hotovými představami a přáními. Báseň pokračuje:

Ojos siempre infantiles,
ávidos del engaño,
sobornados por cuanto finge el aire,
dejadme con el tacto
servil y la certeza
simple de lo que toco.
[...]

Tacto que no adivina
tacto que sabe quiero,
ganapán receloso,
zafio leal palpando,
para creer, el tenue

²⁰⁶ *Obra poética I*, s. 83. „Mezi okem a formou / je propast / v níž se může pohled utopit.“ Překlad vlastní.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 97. „Světlo... ale nestačí / nestačí mi se dívat. / Vždyť pohled je prosáklý sněním, / světlo nakažené touhou, [...]“ Překlad vlastní.

residuo del milagro
[...].²⁰⁸

Zde ještě Valente nepřistupuje k pohledu z hlediska mystiky, nevidí v jeho oproštění a ve vytržení možnost sjednocení s Jedním. Dává přednost prostému kontaktu s každodenními věcmi, jež mu může spolehlivě přinést hmat. Oči i hmat jsou zde personifikovány a postaveny proti sobě jako děti přístupné klamu s drsným venkováním, který se ošálit nenechá. I když báseň není svědecká, její myšlenkové ovzduší zapadá do tohoto prvního období. Přesto se můžeme ptát, do jaké míry i zde Valente mluví vlastně o přístupu k realitě nikoli obecně, ale v básnické tvorbě.

To je jasnější v další básni, a to i díky názvu: „Předmět básně“ („Objeto del poema“). Následující verše se nacházejí přibližně v půlce skladby:

Vuelvo.
Toco
(el ojo es engañoso)
hasta saber la forma.²⁰⁹

Celek vypovídá o tvůrčím procesu; o počátečním tápání, o tom, jak autora volá to, o čem by měl psát, nebo spíše *co* by měl psát. Hmatem zjistí formu, pak ji uloží hluboko v sobě, zapomene na ni, ale báseň jednoho dne sama vytryskne. Předtím jen tak mimochodem zmiňuje, že oko je zrádné. Text se dramaticky zastavuje se slovesem „vuelvo“ – po pátrání se básník konečně nechal polapit samotnou básní – a jako další rázný krok následuje dotyk, „toco“: pozorování by zde bylo jen cestou zpět.

V další básni, tentokrát z knihy *Paměť a znaky*, se pohledu podvoluje, ale jen nedobrovolně, je jím uvězněn. Odpor vyjadřuje i název – „Nedívat se“ („No mirar“):

Escribo lo que veo,
aunque podría soñarlo
si no tuviera ojos para ver
y un reino de ceniza al alcance del viento,
si no estuviese en una jaula
aprimado por mis ojos,
si mi reino no fuera de este mundo,
si no me apalearan
y me dieran también aceite y pan

²⁰⁸ Tamtéž. „Oči vždy dětské, / lačné klamu, / úplatné předstíráním vzduchu, / nechte mě s hmatem / služebným a prostou / jistotou, na co sahám. [...] // Hmat, který nehádá / hmat, který ví, ten chci, / hrubce, co podezírá, / hulváta, věrný dotyk, / ať uvěřím, ten drobný / zbyteček zázraku.“ Překlad vlastní.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 119. „Vracím se. / Hmatám / (oko je zrádné) / až poznám tvar.“ Překlad vlastní.

para tapar los agujeros hondos de la muerte
con dolor compartido.
[...] ²¹⁰

V této básni se zřetelně projevuje sociální zaměření sbírky. Pohled tentokrát není prostředkem zmatení, ale kontaktu se světem. Přináší pravdu, byť nepříjemnou, a naopak nedovoluje uchýlit se ke snění, k idealizaci skutečnosti. Báseň mimochodem opět odkazuje na Bibli, aby se mohla distancovat od postavy Krista – ten lámáním chleba ustanovil eucharistii, zpřítomňující jeho oběť, jíž zvítězil nad smrtí; na kříži mu ve shodě s proroctvími nezlomili jedinou kost a jeho království není z tohoto světa. Zde je vše naopak a právě pohled je tím, co připoutává k tomuto světu.

Ve sbírce *Interiér s postavami* je již vztah pohledu a reality složitější:

Miraba hacia un lugar que nunca
podría estar del lado
menos real de la mirada.

Miraba desde dentro de la luz de un sueño
como el ángel andrógino
de la melancolía. ²¹¹

Vodítkem při interpretaci této zdánlivě neuchopitelné básně nám může být spojení s rytinou Albrechta Dürera *Melancholie I* ²¹². Ta ovšem tajemnost spíše zvýší, nad obrazem a záplavou symbolů v něm se již vedly nesčetné diskuse. Ústřední postavou mědirytiny je zachmuřená okřídlená postava, jejíž robustnost napovídá mužské pohlaví, šaty a vlasy zase ženské, dá se tedy označit za androgynního anděla. ²¹³ Anděl se opírá o ruku, usazen mezi symbolickými předměty jako těžkopádná součást zátiší, ale oči upírá kamsi mimo obraz. V pozadí se nízko nad vodní hladinou šíří od slunce až neskutečné paprsky, zatímco popředí obrazu osvětluje jas z jiného zdroje. Světlo vychází zpoza andělových zad, mohlo by tedy symbolizovat obsah jeho snění: samozřejmě si netroufáme vykládat Dürerovu rytinu, ale je

²¹⁰ Tamtéž, s. 177. „Píšu to, co vidím / i když bych si to mohl vysnit, / kdybych neměl oči k vidění / a království z prachu na dosah větru, / kdybych nebyl v kleci / vězněn svýma očima, / kdyby moje království nebylo z tohoto světa, / kdyby mě neztloukli / a dali mi také olej a chléb, / abych zacpal hluboké otvory smrti / sdílenou bolestí.“ Překlad vlastní.

²¹¹ Tamtéž, s. 445. „Díval se k místu, které by nikdy / nemohlo být na méně skutečném / místě pohledu. // Díval se zevnitř světla snu / jako androgynní anděl / melancholie.“ Překlad vlastní. (Těžko určit, zda sloveso „mirar“ má být v první, nebo ve třetí osobě singuláru.)

²¹² Čeští zájemci ji mohou naživo zhlédnout v Moravské galerii, která vystavuje reprodukci i na internetových stránkách: http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.ES_658.

²¹³ K motivu anděla ve Valenteho poezii více zde: PALLEY, Julian. The Angel and the Self in the Poetry of José Ángel Valente. *Hispanic Review*. University of Pennsylvania Press, 1987, 55(No. 1), pp. 59–76.

zajímavé, jak se Valente inspiruje uměleckým dílem a z nepřeberných jednotlivostí si vybírá matoucí povahu postavy, její pohled a světlo. Pohled zde směřuje mimo realitu, to však není hodnoceno ani pozitivně, ani negativně.

Ve sbírce *Nerozední se zpěvný pták* je vidění explicitně označeno za problém:

Veo, veo. Y tú ¿qué ves? No veo. ¿De qué color? No veo. El problema no es lo que se ve, sino el ver mismo. La mirada, no el ojo. Antepupila. El no color, no el color. No ver. La transparencia.²¹⁴

Nejprve je dvakrát deklarováno prosté „vidím“ bez předmětu – tím už se klade důraz na samotné vidění. Opakování může být interpretováno buď jako váhání, nebo naopak jako výraz samozřejmosti. Potom se z básně stává dialog, ovšem není jasné, které věty patří jednomu (pomyslnému) mluvčímu a které druhému. Otázkou „Co vidíš?“ každopádně nastává zvrat, neboť z „vidím“ se stává „nevidím“. Očekávali bychom odpověď v podobě nějakého předmětu, obrazu, jenž by mohl být viděn. Stejně tak by odpovědí na následující otázku měla být určitá barva. Ukazuje se však, že problémem není objekt či jeho vlastnost, ale sama akce či proces vidění. Nejde ani o orgán oka, ale o to, co se odehrává mezi vidoucím a viděným a začíná to již před zřítelnicí. A cílem by mělo být naprosté očištění této „předzornice“ – od barev, od vidění všeho, co ruší průhlednost, v níž se nachází Základ. Podle Jacquesa Anceta k tomu směřuje i původní slovo, jež nevytváří obrazy, ale maže je, čímž vytváří všezahrnující obraz. Tato extáze je „prožitkem skutečnosti – nebo průhlednosti. Toho, co je základem všeho, a jako takové to zůstává neviditelné.“²¹⁵

Pojem extáze nás přivádí k mystice, jíž se v souvislosti s pohledem Valente také zabýval. V eseji „Teresa in capella Cornaro“, jejímž výchozím bodem je Berniniho socha sv. Terezie, Valente upozorňuje na paradoxní fakt, že světice toužila nevidět žádné obrazy, neboť tím se vyznačují „sedmé komnaty duše“ a skutečné mystické spojení. Baroko je nicméně podle Valenteho „umění vidění“, a proto preferuje naopak zmnožení obrazů a pohledu. Také sv. Jan od Kříže podle něj usiloval o nevidění, vymizení všeho viditelného, protože to je jediný způsob, jak být viděn skrytými očima Boha. Baroko si však jakožto umění reprezentace přálo spíše to, aby byla viděna a zviditelněna víra, a proto zploštilo to, v čem tkvěla pravá hloubka Tereziina příběhu.²¹⁶

²¹⁴ *Obra poética* 2, 252. „Vidím, vidím. A ty, co vidíš? Nevidím. V jaké barvě? Nevidím. Problém není v tom, co je vidět, ale vidění samo. Pohled, ne oko. Předzornice. Barva ne, nebarva. Nevidět. Průhlednost.“ Překlad vlastní.

²¹⁵ ANCET, Jacques. La voz y el dolor. In: *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, s. 20.

²¹⁶ *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, s. 56–58.

Další text v téže knize věnovaný mystice, „Oko vody“ („El ojo del agua“),²¹⁷ se věnuje *Duchovní písni*, zvláště 11. zpěvu, kde se Snoubenka obrací k prameni, v němž chce spatřit vytoužené oči vyryté už v jejím nitru. Valente klade důraz na to, že Snoubenka v sobě Milého nemá načrtnutého v podobě obrazu, nýbrž jako pohled. Vnitřně ji tedy utváří jeho pohled. Chce, aby jí pramen přinesl pohled, aby byla viděna, neboť přebývat v pohledu Milého znamená plnost bytí. Když Milý vidí ji, vidí v ní zároveň i sebe, jejich spojení se tedy naplňuje v jednotě pohledu. Valente také upozorňuje na to, že Milý se de facto objevuje v básni až díky tomuto pohledu, až od této chvíle je viditelný. Dá se tedy popsat jako pohled, který mluví. V souvislosti s pohledem Valente přiznává bohatou tradici platonismu a novoplatonismu, jež se projevuje i u sv. Jana, ale připomíná zvláště tradici biblickou, kde např. Sára, také v blízkosti pramene, označuje Boha za vidoucího.²¹⁸

Podle Guillerma Aguirreho Martíneze považuje Valente kontemplativní pohled za cestu přes svět jevů k duchovnímu vidění, pokud v něm místo nepropustných objektů budeme hledat jednotu a průsvitnost.²¹⁹ Viděli jsme, že pohled má ve Valenteho díle různorodé charakteristiky: je nespolehlivý, nedostatečný, nevyhnutelný, tajemný; je prostředkem sjednocení, ale musí se k němu přistupovat správným způsobem.

3.4 Viditelné a neviditelné

Problém viditelnosti a neviditelnosti řídil již témata předchozích kapitol, nyní se zaměříme přímo na tento protiklad. Pro jeho správné uchopení je třeba vyjít z autorova pojetí hmoty, formy a zjevování textu. Kromě teoretického pohledu na viditelné a neviditelné si ukážeme také užití těchto pojmů v podobě motivů básní či esejů.

3.4.1 Tělesnost, látka, forma

O Valenteho vztahu k hmotě jsme se zmínili již v části věnované Antonimu Tàpiesovi, kde jsme také shrnuli obsah jeho „Pěti fragmentů...“ Jde zřejmě o jeden z jeho nejucelenějších textů na toto téma, není však zdaleka jediný a bylo by chybou si myslet, že šlo jen

²¹⁷ *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, s. 76–84.

²¹⁸ Tamtéž, s. 71–75.

²¹⁹ AGUIRRE MARTÍNEZ, Guillermo. Interrelación entre visión externa y visión interna en la poesía de José Ángel Valente. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 2014, 62(1), s. 128.

o příležitostnou práci, podnícenou okamžitým zážitkem z malířova díla. Jedná se o sám základ Valenteho estetického myšlení, z něhož vychází také viditelnost a neviditelnost, proto problematiku ještě znovu probereme na tomto místě.

Sdělení, že Valenteho básně jsou často hermetické a abstraktní a že se jejich autor zvláště zajímal o mystiku a kabal, by mohlo neobeznámeného čtenáře vést k domněnce, že se u tohoto spisovatele setká pouze s odhmotněnými pojmy, opak je však pravdou. Valente navíc upozorňoval na podobné bludy spojené s mystikou. Důkazem jsou například eseje v knize *Kámen a střed*. „Tajemství křesťanského těla“ („El misterio del cuerpo cristiano“) zdůrazňuje nejen důležitost vtělení pro křesťanské učení o spáse, ale i božskou podstatu hmoty:

Supone la encarnación un doble encuentro de lo divino con la materia y de lo divino con lo divino inscrito en la materia. [...] la encarnación redime al Dios de su corporalidad no realizada y al cuerpo de los límites de su pura corporalidad, pues lo hace cuerpo resurrecto.²²⁰

Při vtělení Krista tedy nedochází jen k posvěcení dosud nedůstojné tělesnosti božským duchem. Božství je vepsáno do hmoty a Bůh sám dochází plnosti, teprve když je jeho tělesnost uskutečněna. Valente zde také upozorňuje na to, že je někdy za křesťanské mylně považováno rozdělení ducha a těla, to však vyšlo z řeckého myšlení. Křesťanství naproti tomu učí, že tělo není jen nahodilý přivažek duše, ale je součástí lidské podstaty. „[L]a palabra se hizo carne, la carne recibió a la palabra, y así ésta habitó entre nosotros.“²²¹ Nejde tedy o zázračné zviditelnění něčeho dříve neviditelného, ale o bytostné spojení viditelné hmoty s neviditelným duchem.

Jednota těla a ducha je zásadní i v mystice, dozvídáme se v eseji „Terezie z Ávily, aneb tělesné dobrodružství ducha“ („Teresa de Avila o la aventura corpórea del espíritu“). Na mystickém spojení s Bohem se podílí duše i tělo, mezi nimiž nesmí být žádné rozdělení, aby nebyla narušena celková jednota. Strach z tělesnosti tedy u mystika nepřichází v úvahu. Zvláště výrazně se tělesnost podle Valenteho projevuje v ženské mystice; na závěr také připomíná vizi Tereziina těla, neporušeného nemocí a smrtí, podle svědectví Francisca de Rivery a Jerónima Graciána. „Terrible cuerpo materno de Teresa. Materno, sí: capaz de alumbramiento.“²²² Valente spojuje mateřskou plodnost s duchovním osvícením.

²²⁰ *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, s. 27. „Vtělení předpokládá dvojí setkání božského, jednak s hmotou a jednak s božským vepsaným v hmotě. [...] vtělení vykupuje Boha z jeho neuskutečněné tělesnosti a tělo z hranic jeho čisté tělesnosti, neboť z něj činí vzkříšené tělo.“

²²¹ Tamtéž, s. 28. „Slovo se stalo tělem, tělo přijalo slovo, a to tak přebývalo mezi námi.“

²²² Tamtéž, s. 43. „Tereziino hrozivé mateřské tělo. Ano, mateřské: schopné osvícení.“

Pro úplnost je ovšem nutno podotknout, že v těle se projevuje také všeobecná roztržitost,²²³ jak ukazuje tato báseň ze sbírky *Bohovi těchto míst*:

Fragmentos que de sí dejan los cuerpos
surten desde el olvido,
[...]
clamor de un cuerpo, cuerpos,
las formas,
fragmentos incendiados
de tu resurrección.²²⁴

V básni se v temnotě náhle zjevuje tvar prsu, ozývá se zapomenuté tělo, ale ne jako celek, nýbrž jako jednotlivé části dvou setkávajících se těl. Svůdný obraz vzbuzuje touhu, která vede k setkání dvojice i ke znovunalezení vlastního původu, tedy ke vzkříšení i sjednocení.

Z básnických sbírek se tělo nejvýrazněji objevuje v knize *Žhnutí*. Stává se dokonce partnerem v rozhovoru:

Dime,
cuerpo,
entera latitud.
Oía
tu rumor
como el viento
soplando oscuro sobre
qué alma o cuerpos únicos.
Se hizo
el cuerpo la palabra
y no lo conocieron.²²⁵

Naráží se zde na výše zmiňované vtělení, které však mnohými nebylo přijato, protože nepoznali božství těla. Básník naproti tomu chce naslouchat jeho šumění, přijmout tajemství hmoty. V textu „Jak se maluje drak“ („Cómo se pinta un dragón“) ostatně říká: „El espíritu

²²³ JIMÉNEZ, José. El vuelo de la imagen. In: ANCET, Jacques. *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, s. 64.

²²⁴ *Obra poética 2*, s. 207. „Fragmenty, které po sobě nechávají těla, / se vynořují ze zapomnění, / probouzejí se v noci k bílému / zjevení prsu, / jeho rozednívajícím se vlahý pahorek, / obraz, který sestupuje / hojnými řekami touhy / k původu / tebe, / volání těla, těl, / tvary, / rozpálené fragmenty / tvého vzkříšení.“

²²⁵ Tamtéž, s. 154. „Pověz mi, / tělo, / celou šíři. / Slyšel jsem / tvůj šum, / jak vanul temný nad / jakou duší a jedinými těly. / Stalo se / slovo tělem / a nepoznali je.“ Překlad vlastní.

es la metáfora de la infinitud de la materia.²²⁶ Hmota není něco, co je možno „použít“ pro obrazné sdělení duchovních významů, nýbrž je zdrojem těchto významů.

Tělo však podléhá i omezením a zkáze, například v těchto úryvcích:

No puedo incorporarme, cuerpo,
en ti.²²⁷

Ahora que tu cuerpo te abandona o toca
tardío la extinción.²²⁸

Arrastraba su cuerpo
como ciego fantasma
de su nunca mañana.²²⁹

Este mi cuerpo todo
quebrantado²³⁰

Nemůžeme se tedy domnívat, že tělo je pro Valenteho jen jakýmsi filozofickým pojmem: uvědomuje si je skutečně v jeho hmatatelné (a viditelné) skutečnosti i s jeho nedostatky a pomíjivostí. Smrt považuje za bolestivou, ale zánik a proměny obecně neodsuzuje jako negativní, jak uvidíme v jeho přístupu k formě.

V „Pěti fragmentech pro Antoniho Tàpiese“ se Valente zabývá vztahem formy a látky a tvorbu popisuje jako stav pasivity a naslouchání dechu hmoty. „Sólo en ese estado de retracción sobreviene la forma, no como algo impuesto a la materia, sino como epifanía natural de ésta.“²³¹ Hmota a forma jsou nerozlučně, a přitom flexibilně spjaty, jelikož forma není jednou zvenčí daná „vlastnost“ hmoty, s níž by už hmota ztratila vztah k dalším formám; forma přirozeně směřuje k opětovnému rozpuštění sebe sama, čímž se hmotě vrací její tvůrčí svoboda.²³² To vše se odehrává v prapůvodním tvořivém pohybu:

La forma en su plenitud apunta infinitamente hacia lo informe. En rigor, su plenitud sólo consistiría en significar lo informe y en desaparecer en ese acto de significación. De ahí que la última significación de la forma sea su nostalgia de disolución. El propio movimiento

²²⁶ Tamtéž, s. 12. „Duch je metáfora nekonečnosti hmoty.“ Překlad P. Z., s. 262.

²²⁷ Tamtéž, s. 158. „Nemohu se vzpřímit, tělo, / v tobě.“ Překlad vlastní.

²²⁸ Tamtéž, s. 152. „Teď, když tě tvé tělo opouští nebo dosahuje / pozdního vyhubení.“ Překlad vlastní.

²²⁹ Tamtéž, s. 155. „Vláčel své tělo / jako slepý přízrak / svého nikdy jitra.“ Překlad P. Z., s. 158.

²³⁰ Tamtéž, s. 162. „Toto mé tělo celé / rozlámané.“ Překlad vlastní.

²³¹ Tamtéž, s. 41. „Jen v tomto ustoupení do pozadí přichází forma, ne jako něco, co se hmotě ukládá, ale jakožto její přirozené zjevení.“ Překlad vlastní.

²³² Projevuje se zde Plótínův princip tvůrčí moci beztvareho. CUESTA ABAD, José Manuel. Figuras en fantasma. In: AGUDO, Marta a Jordi DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 228.

creador, el *Ursatz*, el movimiento primario, que podría ser otro aspecto o nombre de lo Único [...], opera la abolición infinita de las formas o su reinmersión en el ciclo infinito de la formación.²³³

A podobně Valente promlouvá i ve svých básních. Nekonečné proměny forem opěvuje text nazvaný „Nun“ („Nun“):

Para que sigas: para que sigas y te perpetúes. Para que la forma engendre a la forma: [...] para que las ruinas de los tiempos juntos sean la eternidad: para que el rostro se transforme en rostro: la mirada en mirada: [...].²³⁴

Přímo o uměleckém díle mluví „Arietta, opus 111“:

Forma
(en lo infinitamente abierto hacia lo informe)²³⁵
[...]

Ahora
se funde en la materia
feraz del mundo, en las cosas que son,
que han sido o que serán,
el solitario.

Cantabile,
hacia adentro.
[...]²³⁶

Jde sice o popis hudebního díla,²³⁷ ale i ten slouží jako ilustrace Valenteho poetiky. Forma opět není uzavřená, naopak otevírá cestu k absenci i mnohosti forem. Hmota neboli všechno, s čím se pomocí smyslů setkáváme v umění, tedy zvuky hudby, barvy a tvary výtvarných děl, viditelnost psaného a slyšitelnost mluveného slova (vše, kde vyniká látka, jak upozorňoval Heidegger), je místem, kde se s celkem sjednocuje osamělý. Tím může být jedinec vnímající umění, ale i Jedno, Bůh či jinak nazvané tajemství v základu světa. Přes tuto formu rozpíjející se v beztvarosti vede cesta do nitra sebe i tohoto tajemství.

²³³ *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, s. 239. „Forma ve své plnosti směřuje nekonečně k beztvarosti. Přesně řečeno její plnost spočívá v tom, že vyjadřuje beztvarost a že v tomto aktu vyjadřování mizí. Proto je nejposlednějším významem formy její nostalgie po rozpuštění. Samotný tvůrčí pohyb, *Ursatz*, prapůvodní pohyb, který by mohl být jedním z aspektů nebo jmen Jediného [...], způsobuje nekonečné rušení forem nebo jejich opětovné ponoření do nekonečného cyklu formace.“

²³⁴ *Obra poética* 2, s. 71. „Abys nepřestával: abys nepřestával a trval věčně: aby forma plodila formu: [...] aby trosky času byly společně věčností: aby se tvář přetvářela v tvář: pohled v pohled: [...]“. Překlad vlastní.

²³⁵ *Obra poética* 2, s. 491. „Tvar / (v tom, co je nekonečně otevřeno beztvarosti)“ Překlad vlastní.

²³⁶ Tamtéž. „Ted’ / se rozpouští v úrodné / hmotě světa, ve věcech, které jsou, / které byly nebo budou, / osamělý. / *Cantabile*, / dovnitř.“ Překlad vlastní.

²³⁷ Bohužel se pro tuto práci nepodařilo s jistotou dohledat, o jaké dílo jde. Snad by se mohlo jednat o část Beethovenovy sonáty č. 32.

3.4.2 Zjevování slova

U Valenteho se projevuje vztah k jazyku jako k čemusi posvátnému, kde se spojuje duch a tělesnost, čímž navazuje na tradici romantismu.²³⁸ Také jeho básnické zkoumání probíhá jednak v hmotě, jednak v duchovních, transcendentních polohách.²³⁹ A jako je propojena hmota s formou, je s formou propojeno i slovo, říká Valente v eseji „El lugar del canto“ („Místo zpěvu“):

En último término, lo que llamamos forma no es más que el destino que la realidad impone a la palabra, es decir, el condicionamiento de la palabra por la realidad que en ella se manifiesta y, claro está, sólo cuando esa manifestación se produce existe la palabra poética como tal.²⁴⁰

V textu „O působení základních slov“ pak prohlašuje, že každé básnické slovo odkazuje k původní materii, k beztvorosti, v níž se neustále utvářejí formy. Dokáže dokonce zprostředkovat otevření toho, co bylo dříve neprůchodné, aby se forma mohla znovu začleňovat do koloběhu formace. Takové slovo, jak už bylo řečeno v začátcích této práce, musí být osvobozeno od užitekosti a odkazování, protože jeho povahou je samo zjevování se, díky němuž vzniká také forma.²⁴¹ Přímo v něm rovněž básník prožívá nejzazší zkušenosti: „Esa palabra interior [...] es asimismo la palabra-materia del poeta, es decir, del hombre cuya experiencia se produce en el extremo límite del lenguaje.“²⁴² Toto slovo se chová jinak než to běžné, také když je přijímáno: nefunguje jako znak, pouhá informace, ale působí přímo fyzicky:

Palabra sustancial, palabra experimental, la palabra poética se recibe, en la audición o en la lectura, por muy distintas vías de las que la recepción de la palabra instrumental [...] requiere. Todo el que se haya acercado, por vía de experiencia, a la palabra poética en su sustancial interioridad sabe que ha tenido que reproducir en él la fulgurante encarnación de la palabra. No ha oído ni leído. Ha sido nutrido.²⁴³

²³⁸ LEÓN, Francisco. José Ángel Valente: dos notas. In: AGUDO, Marta a Jordi DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 69.

²³⁹ AGUIRRE MARTÍNEZ, Guillermo. Forma y abstracción en la poesía de José Ángel Valente. *Rilce*. 2016, **32**(1), s. 28.

²⁴⁰ *Las palabras de la tribu*, s. 38. „V konečném důsledku není to, co nazýváme formou, nic jiného než úděl, jaký skutečnost přisuzuje slovu, tedy podmínění slova skutečností, jež se v něm zjevuje, a samozřejmě jen pokud se toto zjevení uskuteční, existuje básnické slovo jako takové.“

²⁴¹ Viz také esej „Stav osamělého ptáka“, s. 19.

²⁴² *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, s. 68. „Toto niterné slovo, které se utváří v nitru, je také slovem-látkou básníka, tedy člověka, jehož zkušenost se odehrává na nejzazší mezi jazyka.“

²⁴³ Tamtéž. „Základní slovo, slovo zkušenosti, jakým je slovo básnické, se přijímá, ať už při četbě či poslechu, naprosto jiným způsobem, než jaký vyžaduje [...] užitékové slovo. Každý, kdo se přiblížil vlastní zkušenosti

Zatímco mystik se v básni snaží porozumět prožitku posvátna, pro Valenteho je tímto prožitkem sama poezie.²⁴⁴ Tomu odpovídá i fakt, že podle něj není možno poezii sumarizovat, vypreparovat z ní její smysl. V tom se však poezie s mystikou opět setkává, jak říká v eseji „Verbum absconditum“:

Esa imposibilidad de abreviación a un sentido es uno de los puntos principales de convergencia del lenguaje del poeta y del lenguaje del místico y, a la vez, de las respectivas experiencias subyacentes.²⁴⁵

A. Fernández Mallo popisuje Valenteho básně jako maximálně zhuštěné, čímž se vytváří dojem jejich hmatatelnosti, tělesnosti.²⁴⁶ K tomu přispívá také časté užití metajazykových vyjádření či definic kruhem, jejichž nesrozumitelnost dává vyniknout hmotě jazyka.²⁴⁷ Zde si můžeme opět vzpomenout na Heideggerem proklamovanou schopnost díla upozornit na svou látku i na Tàpiesovy na první pohled nesrozumitelné malby, oslavující hmotu. U Valenteho se žádoucí nepropustnost jazyka-hmoty ukazuje například v následující básni, nazvané příznačně „Hmota“ („Materia“):

Convertir la palabra en la materia
donde lo que quisiéramos decir no pueda
penetrar más allá
de lo que la materia nos diría
[...]²⁴⁸

Tato nepropustnost je však z opačného úhlu pohledu průsvitností: svět totiž obvykle hmotu zakrývá a znemožňuje nám ji vidět a vnímat její jednotu. Poezie je naproti tomu obdařena „darem lehkosti“ (viz Heideggerovo propojení otevřenosti a uzavřenosti díky umění), o němž mluví stejnojmenný esej:

Operación sustancial con que la escritura se opone a “la pesadez, inercia, la opacidad del mundo” para poder descubrir, en rigor, la materia, la fisicidad [...] en el juego infinito de

k básnickému slovu v jeho bytostné niternosti, ví, že v sobě musel dát znovu vzniknout třípytivému vtělení slova. Neslyšel ani nečetl. Byl nasycen.“

²⁴⁴ GÓMEZ TORÉ, José Luis. *Formas y ausencias de lo sagrado en la poesía de José Ángel Valente*, s. 310.

²⁴⁵ *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, s. 215. „Tato nemožnost zestručnění na určitý smysl je jedním z hlavních styčných bodů mezi jazykem básníka a jazykem mystika, stejně jako mezi zkušenostmi, jež pod těmito jazyky leží.“

²⁴⁶ FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Álgebra no lineal*. In: AGUDO, Marta a Jordi DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 52.

²⁴⁷ CUESTA ABAD, José Manuel. *Figuras en fantasma*, s. 213.

²⁴⁸ *Obra poética I*, s. 493. „Proměnit slovo v hmotu, / v níž by to, co bychom chtěli říct, nemohlo / proniknout dál než k tomu, / co by nám řekla hmota“ Překlad vlastní.

corpúsculos invisibles y ligeros. Amor de la materia. Combate contra la petrificación del mundo y de la vida: ligereza.²⁴⁹

Poezie sama hledá tělesnost, s tím souvisí i Valenteho pojetí autora. V eseji „Píseň, hlas“ („El cante, la voz“) říká: „Toda poesía, por culta que sea, por hermética que nos resulte, busca siempre en lo más oscuro de sí su elemento corpóreo, el misterio de su encarnación, la voz.“ V básni tedy nepromlouvá autor, není to ani abstraktní představa jazyka, ale cosi tělesného: hlas.²⁵⁰ Svobodu básnického slova a jeho materializaci provází ústup autora do pozadí.²⁵¹ Konkrétní slovo, jež vidíme v básni, je důležitější než abstraktní instituce autorství. S tím se pojí Valentemu vlastní problematika překladu a intertextuality. V práci jsme při studiu jiných témat narazili na odkazy na rozličná umělecká díla, výjimkou však nejsou ani doslovné citace, např. poslední strofa jedné z básní ve sbírce *Materiál paměť* končí slovy sv. Jana od Kříže:

El aire abría
la latitud total de la mañana
y extendía la luz, y la caballería
a vista de las aguas descendía.²⁵²

Dalšími případy, kdy si Valente „vypůjčuje“ slova jiných autorů, jsou básně „Crónica II, 1968“ („Sloupek II, 1968“)²⁵³ ze sbírky *Nevinný* a „II“²⁵⁴ ze *Žhnutí*. První z nich nese podtitul „Pocta Antoninu Artaudovi“ a text je ve skutečnosti přesný překlad úryvku z Artuadova díla *Pupek předpekli*, kde autor označuje všechny „duchy doby“, kteří si myslí, že ovládají jazyk a řídí se rozumem, za prasata. Jediným rozdílem je grafické oddělení této invektivy.²⁵⁵ Druhý text je volnější překlad výňatku z *Deníků* Franze Kafky.²⁵⁶ V těchto případech můžeme mluvit o viditelnosti či neviditelnosti básnické práce. V jedné perspektivě se dá říci, že Valente nechává „básnit“ jen sama slova, přivolává pozornost na

²⁴⁹ *La experiencia abisal*, s. 48. „Tímto základním úkonem se psaní staví proti „tíze, nehybnosti, neprůhlednosti světa“, a díky tomu v podstatě objevuje hmotu, tělesnost [...] v nekonečné hře neviditelných, lehkých tělísek. Lásky k hmotě. Boj proti zkamenění světa a života: lehkost.“

²⁵⁰ ANCET, Jacques. *La voz y el dolor*, s. 18.

²⁵¹ SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. *Sobre dos poemas de José Ángel Valente*, s. 44.

²⁵² *Obra poética 2*, s. 20. „Vzduch otevíral / plnou šíří jitra / a rozprostíral světlo, a jízda / před zraky vod klesla.“ Překlad částečně vlastní, částečně podle Vojtěcha Kohůta z: JAN OD KŘÍŽE. *Duchovní píseň*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2001, s. 30.

²⁵³ *Obra poética 1*, s. 401.

²⁵⁴ *Obra poética 2*, s. 150.

²⁵⁵ SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. *Sobre dos poemas de José Ángel Valente*, s. 41.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 42. Báseň je zároveň pro naši práci zajímavá tím, že se v ní mluví o bývalé přítomnosti neviditelného těla.

ně a sám ustupuje do neviditelnosti. V druhé pak můžeme naopak považovat za neviditelný sám text, protože ten není tím, co se zde představuje jako nové dílo – existoval přece už jako výtvar něko ho jiného –, takže vynikají posuny doslova viditelné okem: změna konkrétních znaků v souvislosti s překladem do jiného jazyka nebo grafické úpravy. Ať tak či onak, Valente nás vede k zamyšlení nad viditelností textu.

Důležité je také promlouvání „neviditelných“ částí básní. Mezery v textu, elipsy, minimalismus, zkrátka projevy ticha mají u Valenteho svůj vlastní smysl.²⁵⁷ Podle samotného Valenteho je dokonce plností knihy její prázdnota, neboť kniha je jako výduť, matrice či děloha. Jen tak může poskytnout správný prostor svému obsahu: „El libro se compone, al igual que el poema [...], con blancos y silencios donde evolucionan las figuras y los signos en un movimiento de aparición y desaparición sin fin.“²⁵⁸ Zde si jistě vzpomeneme na Eduarda Chillidu a jeho práci s prostorem, již se Valente obdivoval.

3.4.3 Viditelnost, neviditelnost a transparence jako motivy v tvorbě

Opozice viditelného a neviditelného (a s nimi jejich průsečík, nebo možná zcela oddělená kategorie, tedy transparence) se prolíná Valenteho tvorbou v mnoha podobách, někdy se však objevuje i explicitně. Tak kupříkladu v eseji „Jan od Kříže, skromný člověk netoužící po smyslu“ („San Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido“) popisuje psaný jazyk takto: „trama y urdimbre hilan lo invisible con lo visible. Como hila el entero lenguaje lo decible con lo indecible.“²⁵⁹ Na závěr pak dodává, že básnické slovo se ve své nejzazší otevřenosti zakládá v prostoru mezi pochopením a nepochopitelností, ale také „entre la extinción de la imagen y la plenitud de la visión“.²⁶⁰

K mizení viditelného dochází rovněž v této básni jménem „Obřad vod“ („Ritual de las aguas“) ze sbírky *Mandorla*:

Venías del subsueño.
No había imágenes de ti y nada
podía ser representado.
[...]

²⁵⁷ PRIEDE, Jaime. Valente sigue en carrera. In: AGUDO, Marta a Jordi DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 129.

²⁵⁸ Sobre la desaparición de los signo. *La experiencia abisal*, s. 31. „Kniha se skládá, stejně jako báseň, z bílých míst a pomlk, v nichž se znaky pohybují v nekonečném střídání objevování a mizení.“

²⁵⁹ *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, s. 71. „... předito a osnova tkají neviditelné s viditelným. Jako tká celý jazyk vyslovitelné s nevyslovitelným.“

²⁶⁰ Tamtéž, s. 75. „mezi vymizením obrazu a plností vidění.“

Por eso ahora
los largos ríos del otoño arrastran
hacia tu centro oscuro
las amarillas sombras
de todo lo visible.²⁶¹

Ten, kdo je tu osloven, přichází nejen z tak neskutečného místa, jako je sen, ale dokonce z jeho podloží. Neexistují jeho obrazy a nemohou vzniknout ani žádná další zobrazení, vidění je tedy zcela vyloučeno. Ve vynechaných verších se objevuje teplo, vlhko, dutost, vdechování života – snad plodnost neviditelných vrstev hmoty. Viditelné tu po sobě zanechává jen žluté stíny²⁶² a i ty jsou vtahovány do jakéhosi temného středu. Podobný dojem tajemství a temnoty vyvolává i následující bezejmenná báseň z knihy *Bohovi těchto míst*:

Postrados mientras
arriba el rayo no visible
se envuelve en la tiniebla.

Manada ciega
de animales oscuros
volcados sobre el barro.

¿Quién vendrá de lo alto
con fragmentos de viento
a darte nombres?²⁶³

Celá scéna je provázána významem nevidění. Kdo je tváří k zemi, ten si zakrývá pohled na cokoli; paprsek je nejen neviditelný, ale i zahalený temnotou.²⁶⁴ Slepá zvířata tmavým zbarvením splývají s bahnem. A dá se předpokládat, že ten, kdo by přišel shůry s útržky větru (pokud ovšem vůbec někdo takový je, báseň se po něm jen ptá), nebude viditelná bytost. Ať už se jedná o metaforu lidstva obecně, o užší význam, nebo o nic určitého, to, co je neviditelné, se v této básni pojí s nedosažitelností.

²⁶¹ *Obra poética* 2, s. 143. „Přišla jsi z podesní. / Neexistovaly tvé obrazy a nic / nemohlo být znázorněno. [...] / Proto teď / dlouhé podzimní řeky unášejí / do tvého temného středu / nažloutlé stíny / všeho viditelného.“ Překlad P. Z., s. 152.

²⁶² Žlutá barva je opět použita v abstraktním spojení s temnotou, jako v básni v závěru kapitoly věnované barvám.

²⁶³ *Obra poética* 2, s. 194. „Tváří k zemi, zatímco / nahoře se neviditelný paprsek / halí do temnoty. // Slepé stádo / tmavých zvířat / vržených do bláta. // Kdo přijde shůry / s útržky větru / dát ti jména?“ Překlad vlastní.

²⁶⁴ Pravděpodobně se jedná o odkaz na Dionysia Areopagitu.

Dalším výrazným pojmem je průhlednost, průsvitnost, průzračnost či prostě transparence: „transparencia“. Valente ji spojuje s mystickým vytržením a sjednocením: „Simplicidad, unidad simple, transparencia o apertura máxima del espíritu: éxtasis.“²⁶⁵ Je-li duch maximálně otevřený, je také propustný, průsvitný. Nejprve se musí očistit, jak už jsme opakovaně zmiňovali:

La mirada o la visión, en suma, se disuelven en la luz. Éxtasis, disolución de los visibles (corporales, imaginarios, intelectuales): tiniebla, es decir, plenitud absoluta del oscuro rayo de la luz.²⁶⁶

Transparence ducha se dosahuje tím, že se z něj odstraní všechno viditelné, až je schopen propouštět a přijímat světlo i tmu v jejich nejzazších mezích, kde se stýkají. Průzračností se vyznačuje také zjevování, které se odehrává v poezii. Básnické slovo narušuje běžný řád řeči a samo se rozpouští ve světle, které přivolalo:

[L]a palabra poética o el lenguaje poético no pertenecen nunca al continuum del discurso, sino que suponen su discontinuación o su abolición radical. Y de ahí que sea de la naturaleza de la palabra poética quemarse o disolverse en la luz o en la transparencia de la aparición.²⁶⁷

Zjevení, hmota, světlo i průsvitnost figurují v básni XXXV ze sbírky *Žhnutí*:

La aparición del pájaro que vuela
y vuelve y que se posa
sobre tu pecho y te reduce a grano,
a grumo, a gota cereal, el pájaro
que vuela dentro
de ti, mientras te vas haciendo
de sola transparencia,
de sola luz,
de tu sola materia, cuerpo
bebido por el pájaro.²⁶⁸

²⁶⁵ Ensayo sobre Miguel de Molinos. *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, s. 98. „Prostota, prosté spojení, průsvitnost či maximální otevření ducha: extáze.“

²⁶⁶ Tamtéž, s. 96. „Pohled nebo vize se zkrátka rozpouští ve světle. Extáze, zrušení všech vidin (tělesných, imaginárních, rozumových): temnota, tedy naprostá plnost temného paprsku světla.“

²⁶⁷ Sobre la lengua de los pájaros. *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, s. 241. „Básnické slovo nebo básnický jazyk nikdy nepatří do kontinua diskursu, nýbrž předpokládají jeho přerušení nebo úplné zrušení. A proto je přirozeností básnického slova shořet nebo se rozpustit ve světle či v průzračnosti zjevení.“

²⁶⁸ *Obra poética 2*, s. 183. „Zjevení ptáka, který letí / a vrací se a usedá / na tvou hrud' a rozemne tě na zrnko, / na klíček, na obilnou krupě, pták, / který létá uvnitř / tebe, zatímco se rozpouští / do průzračnosti, / do světla, / do sebe sama, tělo / ptákem pité.“ Překlad P. Z., s. 169.

Člověk se stává jen tělem, utvářeným čistou hmotou, to jest světlem, to jest průzračností. A to vše způsobuje pouhé zjevení ptáka, létajícího navíc v lidském nitru (s trochou troufalosti bychom v něm mohli hledat metaforu pro poezii). V básni „Průzračnost paměti“ („Transparencia de la memoria“)²⁶⁹ zase „pije nahé světlo všechno viditelné“. V „Hlasu ze dna“ („Voz desde el fondo“) mluví básnický subjekt zpod těla (jako by v této tíži hmoty nacházel jeho pohled tu správnou perspektivu), pozoruje „průsvitné bubliny“ slov a říká:

Nada significaba
su pura luz, transparencia o señal
del fondo sólo.²⁷⁰

Světlo slov, průsvitných bublin, nemá nic znamenat. Nabízí svou průzračnost jako cestu k hlubině.

²⁶⁹ Tamtéž, s. 494.

²⁷⁰ Tamtéž, s. 459. „Nic neznamenal / jejich čisté světlo, průzračnost nebo znamení / dna jen.“ Překlad vlastní.

Závěr

V této práci jsme pozorovali koncepty viditelnosti a neviditelnosti v díle Josého Ángela Valenteho. Autora jsme zařadili do historického i literárního kontextu, zjistili jsme však, že přes vnímavost k dobovým politickým a kulturním otázkám si zachoval značný odstup a působil jako svébytná postava španělské literární scény.

U filozofa Heideggera, sochaře Chillidy a malíře Tàpiese, jimiž se spisovatel nechal inspirovat, jsme v přístupu k básnickému slovu, prostoru a hmotě našli prvky, které se opakují i u Valenteho. Umělecké dílo dává vyniknout látce, z níž je utvořeno (ať už jde o barvu, či slova), nebo umožňuje zjevení prázdnoty.

V ústřední části sledovala práce protiklad viditelného a neviditelného přímo ve Valenteho díle. Zabývala se jeho poezií, ale i esejistickou prací, kde se projevuje autorova koncepce jazyka a poezie. Valente prosazuje v poezii osvobození jazyka od jeho služebné funkce, aby se mohl stát svobodným prostředkem zjevení. To ovlivňuje i pojetí vztahu ke skutečnosti a jejímu zobrazování. Ukázalo se, že Valente zejména na počátku tvorby vycházel z reálných obrazů a scén, ale používal je jako výchozí bod k vytváření složitějších významů, neusiloval o jejich věrný popis. Postupně jeho poezie směřovala stále více k abstrakci.

Další podkapitolu ústřední části tvořilo zkoumání vizuálních charakteristik, jako je světlo, tma, barvy a tvary. Často je těžké stanovit, do jaké míry jde Valentemu o vytvoření vizuálního dojmu a kde tyto prvky mají spíše přenesený význam. Světlo a tma mají se svou bohatou symbolikou ve Valenteho díle zásadní místo, a to zejména ve vzájemném vztahu, často v nepředstavitelném paradoxním spojení záře a stínu. K barvám Valente přistupuje jako k autonomním entitám a příliš se nezabývá jejich odstíny. Kromě popisnějších básní jsme si všimli také těch, kde barvy vystupují v zažitých i nezvyklých metaforických spojeních. Z tvarů jsme v zájmu stručnosti vybrali pouze dva, jež jsou ve Valenteho díle zvláště hojně užívané: dutinu a linii. Dutina připomíná Chillidovo zdůraznění prostoru a u Valenteho opakovaně připomíná ženskou dělohu. Linie v mnoha případech souvisí s hranicí, např. s předělem světla a tmy. Oba prvky často neslouží k rekonstrukci skutečného prostoru, ale mají opět symbolickou funkci.

Dále jsme se věnovali problematice pohledu. Valente v esejích odkazuje na mystickou tradici, podle níž je třeba očistit oko od mnohosti obrazů, aby mohlo zachytit jedinečnost božství. V básních se vidění objevuje jako pouto ke světu, ale i klamný smysl, který kontakt se světem znemožňuje.

V závěrečné podkapitole jsme se zaměřili na látku, formu, zjevování slova a samotnou viditelnost a neviditelnost. Valente zdůrazňuje sepětí ducha s hmotou, důležité v mystice i v poezii obecně. Hmotu je pak pro něj zdrojem nekonečného vzniku forem. S hmotou a jejím formováním úzce souvisí i Valenteho pojetí básnického slova. Ve svobodném stavu, nezátíženém běžnou služebnou funkcí, se podobně jako hmota ve výtvarných dílech stává prostorem zjevení. Valente na materiální stránku slova upozorňuje zhuštěným či hermetickým výrazem, intertextuálními prvky či prací s prázdným prostorem.

Viditelnost, neviditelnost a transparence se objevují také přímo v básních a esejích. Valente oceňuje průzračnost jako stav, k němuž směřuje mystika i poezie jako k otevřenosti pro zjevení božského. Vyzdvihování průzračnosti je jedním z dokladů, že Valente neupřednostňuje viditelné ani neviditelné, ale pracuje s oběma póly tohoto protikladu a zkoumá jejich vztah.

Bibliografie

Primární literatura

CORBIÈRE, Tristan. *Les Amours jaunes*. Paris: Alcan-Lévy, 1873.

CORBIÈRE, Tristan. *Žluté lásky*. Praha: Odeon, 1975.

CHILLIDA, Eduardo. *Preguntas: Discurso del académico honorario electo excmo. sr. d. Eduardo Chillida*. Madrid: Real academia de bellas artes de San Fernando, 1994. ISBN 84-87181-17-1.

JAN OD KŘÍŽE. *Duchovní píseň*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2001. ISBN 80-71--2436-9.

MEISTER ECKHART. *Deutsche Predigten und Traktate*. 7. Auflage. München: Hanser Verlag, 1996. ISBN 3446106626.

VALENTE, José Angel. *El fin de la edad de plata seguido de Nueve enunciaciones*. 1a edición. Barcelona: Tusquets Editores, 1995. ISBN 84-722-3926-8.

VALENTE, José Ángel. *Fragmentos de un libro futuro*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2000. ISBN 84-8109-312-2.

VALENTE, José Ángel. *La experiencia abisal*. Barcelona: Círculo de Lectores, c2004. ISBN 84-81--9499-4.

VALENTE, José Angel. *Las palabras de la tribu*. 1a. ed. en Tusquets Editores. Barcelona: Tusquets, 1994. ISBN 84-722-3430-4.

VALENTE, José Ángel. *Obra poética 1: Punto cero (1953-1976)*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. ISBN 84-206-5435-3.

VALENTE, José Ángel. *Obra poética 2: Material memoria (1977-1992)*. 4. reimpr. Madrid: Alianza Editorial, 1999. ISBN 978-842-0654-362.

VALENTE, José Angel. *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets, 1991. ISBN 84-722-3389-8.

VALENTE, José Ángel. *V kořenech světla ryby*. Praha: Fra, 2004. ISBN 80-866-03-1-3.

Jeruzalémská bible. Praha: Krystal OP, 2009. ISBN 978-80-7195-389-0.

Sekundární literatura

AGUIRRE MARTÍNEZ, Guillermo. Forma y abstracción en la poesía de José Ángel Valente. *Rilce*. 2016, 32(1), 5-31. ISSN 0213-2370.

AGUIRRE MARTÍNEZ, Guillermo. Interrelación entre visión externa y visión interna en la poesía de José Ángel Valente. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 2014, 62(1), 125–157.

ANCET, Jacques. La voz y el dolor. In: *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, s. 17–22. ISBN 84-206-2845-X.

BLECHA, Ivan. *Filosofický slovník*. Olomouc: Fin, 1995. ISBN 80-718-2014-8.

CALVO RODRÍGEZ, José Andrés. "El cántaro" o la creatividad de lo vacío en la poesía de José Ángel Valente. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. 2007, CLXXXIII(726), 511–522. ISSN 0210-1963.

CUESTA ABAD, José Manuel. Figuras en fantasma. In: AGUDO, Marta a Jordi DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 203–238. ISBN 978-84-96775-74-9.

DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos, 1997. ISBN 978-842-4918-620.

DE ORY, José Antonio. Chillida, el desocupador del espacio. *Escritura e imagen* [online]. 2014, 2014(10), 366-371 [cit. 2019-07-08].

Dostupné z: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/47280>

DOCE, Jordi. Lecturas inglesas: José Ángel Valente, traductor de John Donne y G. H. Hopkins. In: AGUDO, Marta a Jordi DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 239–260. ISBN 978-84-96775-74-9.

FERNÁNDEZ CASANOVA, Manuel. Valente, ensayista. *Campo de Agramante: revista de literatura*. Fundación Caballero Bonald, 2012, primavera-verano 2012(17), pp. 37–46.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. Álgebra no lineal. In: AGUDO, Marta a Jordi DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 51–55. ISBN 978-84-96775-74-9.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel. *Referentes europeos en la obra de Valente*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007. ISBN 84-975-0909-9.

FERRARI, Américo. El poema: ¿último animal visible de lo invisible?. In: ANCET, Jacques. *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, s. 23–32. ISBN 84-206-2845-X.

FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898-2015*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. ISBN 978-80-246-2993-3.

FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *Un siglo de España: La cultura*. Madrid: Marcial Pons, 1999. Historia. ISBN 84-953-7901-5.

GARCÍA, Eduardo. José Ángel Valente: El refugio-matriz o la tentación del vacío. In: AGUDO, Marta a Jorid Doce. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 289–297. ISBN 978-84-96775-74-9.

GÓMEZ TORÉ, José Luis. Formas y ausencias de lo sagrado en la poesía de José Ángel Valente. In: AGUDO, Marta a Jordi DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 299–314. ISBN 978-84-96775-74-9.

HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk: německo-česky*. 2., opr. vyd. Praha: Oikymenh, 2006. ISBN 80-7298-165-x.

HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikymenh, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-729-8048-3.

HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. Praha: Oikymenh, 2016. ISBN 978-80-7298-207-3.

HOLUB, Jiří. José Ángel Valente – mezní básník. VALENTE, José Ángel. *V kořenech světla ryby*. Praha: Fra, 2004, s. 267–274. ISBN 80-866-0311-3.

CHALUPA, Jiří. *Španělsko*. 2., aktualiz. vyd. Praha: Libri, 2010. Stručná historie států. ISBN 978-8--7277-478-4.

JIMÉNEZ, José. El vuelo de la imagen. In: ANCET, Jacques. *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, s. 59–74. ISBN 84-206-2845-X.

KOCMAN, Vojtěch. *Martin Heidegger: Člověk, svět a prostor*. Praha, 2011. Diplomová práce. FF UK, Ústav filosofie a religionistiky. Vedoucí práce doc. Jakub Čapek, Ph.D.

LACLOTTE, Michel. *Dictionnaire des grands peintres*. Ed. rev. et corr. Paris: Larousse, c1991. ISBN 20-372-0006-4.

LEÓN, Francisco. José Ángel Valente: dos notas. In: AGUDO, Marta a Jordi DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 67–80. ISBN 978-84-96775-74-9.

LINHARTOVÁ, Věra. *Soustředné kruhy: články a studie z let 1962-2002*. Praha: Torst, 2010. ISBN 978-80-7215-392-3.

LLERA, José Antonio. La forma y el vacío creador en “el cántaro” de José Ángel Valente. In: AGUDO, Marta a Jordi DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 383–401. ISBN 978-84-967-5-74-9.

LLORENTE, Manuel. Valente siempre. In: *El mundo* [online]. Madrid, 09/01/2015 [cit. 2019-06-28]. Dostupné z: <https://www.elmundo.es/cultura/2015/01/09/54af130422601d15768b4571.html>

MARSET, Juan Carlos. La esperanza de Eneas. In: ANCET, Jacques. *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, s. 23–32. ISBN 84-206-2845-X.

MARTÍNEZ, Sanjuana. Eduardo Chillida: "El arte está ligado a lo que todavía no se crea". *Babab* [online]. 2001, 2001(9) [cit. 2019-07-08]. ISSN 1575-9385. Dostupné z: https://www.babab.com/no09/eduardo_chillida.htm

MAYHEW, Jonathan. Valente's "Lectura de Paul Celan": Translation and the Heideggerian Tradition in Spain. *Diacritics*. The Johns Hopkins University Press, 2004, 34(3/4), 73–89.

MAYHEW, Jonathan. The Avant-Garde and Its Discontents: Aesthetic Conservatism in Recent Spanish Poetry. *Hispanic Review*. University of Pennsylvania Press, 1999, 67(3), 347–363.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. [repr.]. Paris: Gallimard, 2008. Collection Folio : essais. ISBN 978-2-07-041740-7.

MOGA, Eduardo. Dos libros y una semblanza. In: AGUDO, Marta a Jordi DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 97–108. ISBN 978-84-96775-74-9.

MUÑIZ, Luis. Hurgar en el limo. In: AGUDO, Marta a Jorid DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 109–114. ISBN 978-84-96775-74-9.

PALLEY, Julian. The Angel and the Self in the Poetry of José Ángel Valente. *Hispanic Review*. University of Pennsylvania Press, 1987, 55(No. 1), pp. 59–76.

PAZ, Octavio. Entre el hierro y la luz. *ABC*. Madrid, 1991, 1991, 52.

PRIEDE, Jaime. Valente sigue en carrera. In: AGUDO, Marta a Jordi DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 129–134. ISBN 978-84-96775-74-9.

RABE, Ana María. Diálogo entre las formas. La ética del espacio y el tiempo. *Escritura e imagen* [online]. 2014, 2014(10), 135-153 [cit. 2019-07-08]. Dostupné z: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/46924>

RODRÍGUEZ FER, Claudio. Aproximación biobibliográfica a José Ángel Valente. In: *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, s. 87–113. ISBN 84-206-2845-X.

ROLDÁN, José Manuel. *Historia de España*. Sexta edición. Madrid: Edelsa, 1997. ISBN 84-85786--4-5.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. Sobre dos poemas de José Ángel Valente. In: *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, s. 41-46. ISBN 84-206-2845-X.

SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea: 1939-1975*. Barcelona: Editorial Crítica, 1999. ISBN 84-7423-781-5.

TERRASSON, Claudie. Éloge de l'invisible: Le dialogue Chillida/Valente. *L'Âge d'or*. Laboratoire LISAA, 2012, 2012(5).

THURNHER, Rainer, Wolfgang RÖD a Heinrich SCHMIDINGER. *Filosofie 19. a 20. století*. Praha: Oikoymenh, 2009. ISBN 978-80-7298-177-9.

TORSEN, Ingvild. What Was Abstract Art? (From the Point of View of Heidegger). *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2014, 72(3), 291-302.

TRUEBA MIRA, Virginia. La forma como epifanía de la materia en José Ángel Valente. *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*. 2004, 2004(2), 121-142. ISSN 1697-0659.

TUSELL, Javier. *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*. Barcelona: Crítica, c2005. ISBN 84-843-2622-5.

UGALDE, Sharon E. José Angel Valente's "Material Memoria" and the Poetic Process. *Pacific Coast Philology*. Penn State University Press, 1983, 18(1/2), 52-58.

VELA, Javier. Valente y la campana de cristal. In: AGUDO, Marta a Jordi DOCE. *Pájaros raíces*. Madrid: Abada Editores, 2010, s. 145-149. ISBN 978-84-96775-74-9.

VICENS, Francesc. *Antoni Tàpies*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1967.

Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska. Praha: Libri, 1999. ISBN 80-859-8354-0.

José Ángel Valente. Biografía. In: *Instituto Cervantes* [online]. Madrid: Instituto Cervantes (España), 2014 [cit. 2019-06-28]. Dostupné z: https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/marrakech_jose_angel_valente.htm

Eduardo Chillida. In: *Artnet* [online]. Artnet Worldwide Corporation [cit. 2019-07-08]. Dostupné z: <http://www.artnet.com/artists/eduardo-chillida/>

Resumé

Cílem této diplomové práce je zkoumání viditelného a neviditelného zejména v básnické, ale i v esejistické tvorbě španělského autora Josého Ángela Valenteho.

V první části práce popisuje historický a literární kontext, v němž tvořil, tedy Španělsko od nástupu frankismu až pro nastolení demokracie a španělskou poezii od 50. do 90. let 20. století, a představuje vývoj autorova básnického a esejistického díla.

Další část je věnována filozofovi a dvěma umělcům, kteří mohli mít na Valenteho vliv: Martinu Heideggerovi, Eduardu Chillidovi a Antonimu Tàpiesovi. Ukázaly se styčné body v pojetí hmoty a prostoru, jež má umělecké dílo zviditelnit a umožnit jim, aby se plně projevíly.

Ústřední část pojednává o viditelném a neviditelném přímo ve Valenteho díle. Nejprve se zabývá označováním a zobrazováním: v esejích Valente vyzývá k očistění jazyka od zátěže zažitých významů, aby se v poezii mohl stát prostředkem zjevení. Ve vlastní poetické tvorbě Valente na počátku pracoval s obrazy a scénami viditelnými ve skutečnosti, ale neusiloval o jejich věrný popis, pouze z nich vycházel. Později se jeho poezie přiklání spíše k abstrakci.

Dále jsou zkoumány vizuální charakteristiky: světlo, tma, barvy a tvary. Světlo a tma se často objevují společně a v paradoxním spojení a mají zřejmě v mnoha případech, stejně jako další prvky, symbolickou hodnotu. Barvy fungují spíše jako autonomní jednotky než jako prostředky dokreslení scén a jsou použity hlavně ve svých základních variantách. Z tvarů se práce zaměřila na hojně užívanou dutinu a linii, které u Valenteho souvisejí s pojmy prostoru, plodnosti, hranice a protikladu světla a tmy. Všechny uvedené charakteristiky často mají přenesený význam, a pokud vyvolávají vizuální dojem, není vždy konkrétní.

Dalším zkoumaným motivem je vidění. Valente se mu v esejích věnuje ve spojení s mystikou a připomíná potřebu oprostít oko od mnohosti obrazů. V poezii je vidění problematizováno jako pouto ke světu i zrádný a omezující smysl.

Závěrečná kapitola se zabývá hmotou, formou, zjevováním slova a konkrétně viditelností, neviditelností a transparentí. Valente ukazuje důležitost spojení ducha s hmotou v mystice a možnost slova být, podobně jako hmota, prostorem zjevení božského. V básních Valente nechává vyniknout materiální stránku jazyka prostřednictvím zhuštěného výrazu, intertextuálních her i prací s prázdným prostorem.

Valente neupřednostňuje viditelné ani neviditelné, ale hojně pracuje s oběma póly a s jejich vzájemnými vztahy.

Resumen

El objetivo del presente trabajo es el estudio de lo visible y lo invisible en la obra del autor español José Ángel Valente, principalmente en sus poemarios, pero también en sus ensayos.

La primera parte describe el contexto histórico y literario en el cual el autor trabajó, es decir España desde la llegada del franquismo hasta la instauración de la democracia y la poesía desde los años 50 hasta los años 90 del siglo veinte, y presenta la evolución de la obra poética y ensayística del autor.

La parte siguiente está dedicada a un filósofo y dos artistas que pudieron influir en Valente: Martin Heidegger, Eduardo Chillida y Antoni Tàpies. Se han mostrado puntos de convergencia en la concepción de la materia y del espacio que la obra de arte debería hacer visibles y permitir que se manifiesten en plenitud.

En la parte central se trata lo visible y lo invisible directamente en la obra valentiana. Primero se presta atención a la designación y la representación. En sus ensayos, Valente proclama la depuración del lenguaje de los significados clausurados para que pueda devenir medio de epifanía en la poesía. En la obra poética de sus principios, Valente trabajó con imágenes y escenas visibles en la realidad, pero no se esforzó por su exacta descripción, funcionaron solo como puntos de partida. Más tarde, su poesía tiende a la abstracción.

A continuación, se estudian las características visuales: la luz, la oscuridad, los colores y las formas. La luz y la oscuridad aparecen a menudo juntas, en una relación paradójica y en muchos casos tienen, de igual manera que las demás características, un valor simbólico. Los colores funcionan como unidades autónomas más que elementos descriptivos y figuran en sus variantes de base. Entre las formas, se han elegido la concavidad y la línea, frecuentes en la obra del autor. Se relacionan con las nociones del espacio, de la fecundidad, del límite y de la oposición de la luz y la oscuridad. Todas las características mencionadas vinculan con frecuencia un significado figurado y si producen una impresión visual, ésta no es siempre de índole concreta.

El siguiente motivo examinado es la mirada. Valente la trata en sus ensayos en relación con la mística y recuerda la necesidad de depurar el ojo de la multitud de imágenes. En la poesía, la mirada se problematiza, siendo vínculo con el mundo, pero también un sentido engañoso y limitante.

El capítulo final se centra en la materia, la forma, la aparición de la palabra y en la visibilidad, la invisibilidad y la transparencia. Valente muestra la importancia de la conexión del espíritu con la materia en la mística y recuerda la potencia de la palabra de ser, tal como la materia, espacio de epifanía de lo divino. En sus poemas, Valente deja resaltar el aspecto

material del lenguaje por medio de una expresión espesa, de juegos intertextuales y del trabajo con el espacio en blanco.

Valente no prefiere lo visible o lo invisible, sino que trabaja con las dos polaridades y con su relación.